350000 руб.

Індэкс 74958

11'99

МАСТАЦТВА

Пётр Кірылін. Адаліскі. Акварэль, 1997. 58х40.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 1999. № 11. I – 56.

ISSN 0208—2551

11'99

МАСТАЦТВА

Уладзімір Голуб. № 5. З серыі "Археалагічныя прадметы". Алей, 1998.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

11'99

ЛІСТАПАД (203)

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта па друку Рэспублікі Беларусь.

На першай старонцы вокладкі: ікона "Мінская Аранта-Адзігітрыя" *(гл. артыкул А.Яскевіч на сс. 33–35).*

Уладзімір Конан

БЕЛАРУСКАЯ МАСТАЦКАЯ КУЛЬТУРА Ў ЭПОХУ СЯРЭДНЯВЕЧЧА*

3. Этнічная мастацкая культура

Гістарычна першай формай духоўнай творчасці беларусаў, як і іншых народаў хрысціянскай цывілізацыі, была народная культура ў сінкрэтычным адзінстве яе практычна-утылітарных, абрадавых, пазнавальных і эстэтычных функцыяў. У эпоху Сярэднявечча, прынамсі позняга (XIII—XV стст.), адбывалася паступовая дыферэнцыяцыя народнай культуры, выдзеліліся яе асноўныя віды: міфалогія, абрады, фальклор, дэкаратыўна-арнаментальнае і ўжытковае (прыкладное) мастацтва. Узаемасувязі паміж імі засталіся ад пачатку станаўлення да часу іх вывучэння і фіксацыі ў XIX—XX стст. Абрады заўсёды апіраліся на старадаўнія архетыпы — міфы і міфалагемы. Аўтэнтычныя абрады — гэта тэатралізацыя міфалогіі і фальклору, іх няспыннае вар'іраванне, разгортванне міфалагічных і фальклорных сюжэтаў у прасторы. У сваю чаргу, фальклор выкарыстаў міфалагічныя і абрадавыя сюжэты, вобразы і матывы, але па-мастацку пераўтварыў іх, надаў ім сэнс мастацкай каштоўнасці. Большасць жанраў фальклору прымеркавана да пэўных абрадаў — каляндарных, сямейных, рэлігійных. Гэтыя ж абрады выконваюць функцыю своеасаблівых "генератараў" фальклору — народных песень, казак, легенд, прыказак, народнага тэатра, карнавалу.

Марфалогія народнай творчасці — асобная этналагічная праблема. Наша задача — вылучыць тыя вытокі, фрагменты, сюжэты і матывы народнай творчасці, якія з верагоднасцю можна лакалізаваць эпохай Сярэднявечча. Бо фальклор, іншыя віды народнай мастацкай культуры, зафіксаваныя ў свой класічны перыяд (XIX — пачатак XX ст.), ёсць вынік шматвяковай эвалюцыі і калектыўна-творчай селекцыі. У прынцыпе толькі час і месца запісу або апісання гэтых пластоў культуры ёсць бясспрэчны навуковы факт. А гэта азначае, што зафіксаваны фонд культуры належыць таму часу і месцу, калі і дзе ён апісваўся. Іншая справа — вытокі і архетыпы — тыя зыходныя сюжэты і вобразы, якія ў пэўнай ступені агульныя для хрысціянскай, часткова антычнай ды іншых цывілізацыяў, аднак самабытныя на ўзроўні мастацкай рэалізацыі ў канкрэтным часе, рэгіёне і канкрэтным народам.

Гістарычна першай формай духоўнай культуры была язычніцкая міфалогія, на якую яшчэ не ўздзейнічала, не пераўтварыўшы ў новы тып творчасці, хрысціянская цывілізацыя. Сёння этналагічная навука толькі пачала сістэматызацыю міфаў славянскіх народаў[1]. Апублікаваны першыя даведнікі па міфалогіі Беларусі[2]. Славянская міфалогія фрагментарна пададзена ва ўніверсальных даведніках[3]. Наша задача — выявіць міфалагічныя сюжэты, вобразы, матывы па крыніцах сярэдневяковай гісторыі Русі і старажытнай Беларусі.

Летапісы былі нашай першай пісанай гісторыяй, і яны ж — першая паводле часу крыніца міфаў. Міф і рэальная гісторыя ў летапісах жывуць злітна і непадзельна, як бы пацвярджаючы парадаксальную думку Мікалая Бярдзяева: "Гісторыя не ёсць аб'ектыўная эмпірычная данасць, гісторыя ёсць міф"[4]. Самы ранні помнік летапісання зводнага характару — "Аповесць мінулых гадоў" ("Повесть временных лет" у рэдакцыі Нестара, XII ст.), якая ў скарочаным выглядзе і асобнымі фрагментамі ўвайшла ў Беларуска-літоўскі летапіс 1446 года. Летапісец "упісаў" славянскія плямёны ў сусветную гісторыю, выкарыстаўшы біблейскі міф пра рассяленне народаў пасля патопу (Быццё 10-11) і дапоўніўшы яго візантыйскай "Хронікай" Георгія Амартала. Пачаў ён з біблейскага рассялення народаў. Але гэта яшчэ не арыгінальны міф, а простая экстрапаляцыя, канкрэтызацыя біблейскай геаграфіі "паўночных і заходніх краін". Бо і візантыец Амартал упісаў вядомую тагачаснаму грамадству этнапалітычную геаграфію ў біблейскае рассяленне пасля "змяшання моў" раней аднамоўных будаўнікоў Вавілонскай Вежы. У Бібліі няма тых краін і народаў, якія называюцца Амарталам, а ўслед за ім аўтарам "Аповесці мінулых гадоў". Дарэчы, ён не забыў і зямлю нашых продкаў: апісваючы "пределы Иафетовы", называе рэкі Дунай, Днестр, Дняпро, Дзясну, Прыпяць і Дзвіну. Тут рассяліліся славяне, продкі "семинадесят языков", на якія Бог раздзяліў будаўнікоў Вавілонскай Вежы. "...А іншыя селі паміж Прыпяццю і Дзвіною і называліся дрыгавічамі, а іншыя селі на Дзвіне і называліся палачанамі, паводле рэчкі, якая ўпадае ў Дзвіну і называецца Палата..." Распавядаючы прыгожую легенду пра заснавальнікаў Кіева (Кій, Шчэк, Харыў і сястра Лебедзь), летапісец зазначыў: "І ад гэтых братоў стаў род іх княжыць у палян, а ў драўлян было сваё княжанне, а ў дрыгавічоў сваё, а ў славян у Ноўгарадзе сваё, а іншае на рацэ Палаце, дзе і жылі палачане. Ад іх паходзяць крывічы, якія сядзяць у вярхоўях Волгі, і ў вярхоўях Дзвіны, і ў вярхоўях Дняпра, іх жа горад Смаленск. Якраз там сядзяць крывічы"[5].

Усё гэта — гістарычныя рэаліі, апісаныя Нестарам паводле вусных паданняў і, мабыць, пазней страчаных пісьмовых крыніцаў. Міфалагічны пласт ягонага твора пачынаецца там, дзе час летапісца (этнагенез усходнеславянскіх народаў і станаўленне іх дзяржаўнасці) накладваецца на біблейскую легенду пра засяленне зямлі нашчадкамі Ноя. Перад намі характэрная для міфалогіі кантамінацыя гістарычных эпох і разгортванне іх у адной плоскасці. Аўтар летапіснай аповесці канструюе сусветны пачатак гісторыі на ўзор патрыярхальных удзельных княстваў сваёй славяншчыны: "Сім жа, Хам і Іафет падзялілі зямлю, кінуўшы жэрабя, каб не ўступаць нікому ва ўдзел брата, і жыў кожны ў сваёй частцы"[6]. Як і ўсякі іншы міфалагічны сюжэт, гэтае апавяданне адлюстроўвае гістарычную рэальнасць — наяўнасць, умоўна кажучы, семітаў, хамітаў, іафетычных народаў. Але летапісец апісвае падзеі не навуковымі сродкамі, а па аналогіі з біблейскімі архетыпамі — як размежаванне на ўдзелы "ўсёй зямлі" трыма сынамі Ноя.

Тое ж можна сказаць пра сюжэт "варажскае паходжанне Русі", вакол якога шмат паламана палемічных коп'яў. На думку дасведчаных гісторыкаў, расповед пра запрашэнне варажскіх князёў славянамі і іх фінскімі суседзямі адлюстроўвае сапраўдную падзею: віцязі з варажскага племені русь былі запрошаны са сваімі дружынамі наўгародцамі ды іншымі славянамі ў якасці наёмнікаў для аховы ад нападаў і захавання ўнутранага парадку. У рэальнасці гэта быў працяглы працэс, які ў летапісе набыў форму легендарнай драмы ў трох актах. У 862 годзе славяне, мера, весь, чудзь і крывічы "выгналі варагаў за мора і не далі ім даніны". Тады "не было сярод іх праўды, паўстаў род на род, і была ў іх усобіца". І сказалі самі сабе: "Пашукаем сабе князя, які валодаў бы намі і судзіў паводле закону". І адправілі паслоў да варажскай Русі і сказалі ім: "Зямля нашая вялікая і багатая, а парадку ў ёй няма. Прыходзьце княжыць і валодаць намі"[7]. У гэтай драматычнай фабуле прыхаваны архетып духоўнага сэнсу нашай старажытнай гісторыі — станаўленне дзяржавы і права як гаранта парадку і справядлівага суда паводле закону.

*Працяг. Пачатак у № 10.

У такой жа міфалагічна-мастацкай форме апавядае летапісец пра напаўлегендарную гісторыю станаўлення ўсходнеславянскіх дзяржаў-княстваў. У "Аповесці мінулых гадоў" ёсць фрагменты, якія маюць важнае значэнне для апісання міфалагічнага тыпу культуры. Як ужо адзначалася, важная прыкмета міфа — элімінацыя гістарычнага часу, разгортванне падзей толькі ў прасторавай плоскасці. Але ёсць у міфатворцаў свая адметная храналогія, сутнасць яе — у канструяванні макрапрацэсаў (вялікіх эпох станаўлення чалавечай гісторыі да іх фіксацыі пісьмовымі крыніцамі) па прынцыпу мікрапрацэсаў. Атрымліваецца парадаксальнае адзінства: з аднаго боку, дапісьмовая гісторыя падаецца як адзіны і цэласны працэс па-за рамкамі храналогіі; з другога боку, з дакладнасцю да аднаго года канструюецца своеасаблівая "міфалагічная храналогія" працяглых у часе, верагодных ці наогул легендарных падзей.

Спачатку аўтар "Аповесці мінулых гадоў" дакладна фіксуе першае ўпамінанне ў візантыйскай гісторыі Русі: 15 індыкта 852 года, або 6360 гадоў пасля "стварэння свету". За пункт адліку бярэцца, такім чынам, касмічная міфалагема, якая мае свой глыбокі сэнс, зразумела, сімвалічны, а не гістарычны. Летапісец і пачынае сваю адносна дакладную гісторыю з гэтага года, зазначыўшы: "Вось чаму з гэтай пары пачнём і лічбы пакладзём". Перш чым перайсці да пагадовых запісаў гісторыі, ён "вылічыў" усю папярэднюю біблейскую гісторыю: "Ад Адама да патопу 2242 гады, ад патопу да Аўраама 1000 і 82 гады, ад Аўраама да выхаду Майсея 430 гадоў, ад выхаду Майсея да Давіда 600 і 1 год, ад Давіда і ад пачатку царавання Саламона да палону Ерусаліма 448 гадоў, ад палону да Аляксандра Македонскага 318 гадоў, ад Аляксандра да нараджэння Хрыста 333 гады..."[8]. Па сутнасці, такое вылічэнне ёсць своеасаблівы "міфалагічны рытм" гісторыі, акцэнтаванай вялікімі ці драматычнымі падзеямі.

Ёсць у летапісах міфалагічныя фрагменты, якія датычаць культуры крывічоў ды іншых продкаў беларусаў. Апісваючы паход кіеўскага князя Алега на Візантыю ў 907 годзе, летапісец сярод іншых славянскіх і варажскіх плямёнаў называе крывічоў. Іх князі дамагліся ад грэкаў даніны для сваіх гарадоў, у тым ліку для Полацка.

Калі візантыйскія цары заключалі дагавор з Руссю, то, як хрысціяне, "цалавалі крыж". Алег жа і ягоныя мужы прысягалі "па закону рускаму", кляліся "сваёй зброяю і Перуном, іх богам, і Воласам, богам свойскай жывёлы, і ўстанавілі мір"[9]. Як відаць, Пярун і Волас былі вярхоўнымі божышчамі ў славян, у тым ліку ў крывічоў.

Напярэдадні хрышчэння Русі кіеўскі князь Уладзімір паспрабаваў стварыць пантэон паганскіх багоў-ідалаў. Пад 980 годам запісаў летапісец: "І стаў Уладзімір княжыць у Кіеве адзін, і паставіў куміры на ўзгорку за церамам: драўлянага Перуна з сярэбранай галавой і залатымі вусамі, і Хорса, Даждзьбога і Стрыбога, і Сімаргла, і Макаш. І прыносілі ім ахвяры, называючы іх багамі, і прыводзілі да іх сваіх сыноў і дачок, ды ахвяры гэтыя ішлі нячысцікам..." Хорс — бог сонца ірана-цюркскага паходжання; Даждзьбог — яго славянскі дублёр, бог сонца і жыватворнага святла; Стрыбог — гаспадар вятроў; Сімаргл — крылаты сабака, сімвал насення і ахоўнік парасткаў, верагодна, семантычна звязаны з іранскім Сімургам — прарочай арлападобнай птушкай; урэшце Макаш — багіня, жаночая адпаведніца славянскага Юпітэра-грамавержца Перуна, паводле адной версіі — ахоўніца зямлі і крыніца ўрадлівасці, паводле другой — папрадуха, якая вызначала лёс людзей і багоў, славянскае ўпадабненне антычным мойрам.

Каб закончыць гаворку пра важную першакрыніцу нашай тэмы — "Аповесць мінулых гадоў", прывядзём яшчэ адзін, полацкі фрагмент гэтага твора, які можна тлумачыць як міф пра НЛА і наведванне іншапланецянамі нашай летапіснай Полаччыны. " У лета 6600 (1092) у Полацку дзівосны цуд з'явіўся ў насланні: ноччу чуўся тупат, нешта стагнала на вуліцы, гойсалі нячысцікі (бесы), як людзі. Калі ж хто выходзіў з дому, каб пагглядзець, то адразу ж быў нябачна паранены нячысцікамі і ад раны гэтай паміраў. І ніхто не асмельваўся выходзіць з дому. Пасля гэтага нячысцікі пачалі і днём з'яўляцца на конях, і не было відаць іх саміх, а толькі капыты іх коняў. І так яны наносілі раны ў Полацку і яго воласці. Людзі казалі, што гэта нябожчыкі б'юць палачан. Пачалося ж гэтае з'яўшча ў Друцку. Тады ж была з'ява на небе: як бы кола вялізнае сярод неба. У той жа год дажджу не было, ад гэтага зямля выгарала, і шматлікія лясы, балоты самазагараліся"[10].

Другая ў храналагічным парадку крыніца славяна-беларускай міфалогіі — гераічная паэма "Слова пра паход Ігаравы", напісаная ў 1185-1186 гг. Паводле меркаванняў некаторых даследчыкаў, пакуль што не даказаных, аўтарам "Слова" мог быць выдатны паэт і красамоўца Кірыла Тураўскі. Ва ўступе да паэмы яе аўтар называе легендарнага гусляра і паэта Баяна "Вялесавым унукам"[11]. Гэты вобраз дае падставу думаць, што Вялес (Валос) шанаваўся не толькі як апякун пастухоў, або, паводле "Аповесці мінулых гадоў", "скотий бог", але і як пачынальнік музыкі і паэзіі, апякун музыкаў і паэтаў. Адным словам — славянскі Апалон і Арфей, якія ўшаноўваліся ў антычнай Грэцыі як боскія пастухі, заснавальнікі паэзіі і музыкі.

Паэма "Слова пра паход Ігаравы" дазваляе ўдакладніць міфалагічны змест іншых язычніцкіх багоў нашых продкаў. У эпізодах пра пачатак міжусобіц паміж унукамі кіеўскага князя Яраслава Мудрага, калі Алег Святаслвіч, дзед героя паэмы Ігара, наводзіў на Русь полаўцаў, каб вярнуць сабе Чарнігаўскі ўдзел, аўтар зазначыў, што тады "погибашеть жизнь Дождьбога внука", бо "въ княжих крамолахъ веци человекомъ скратишась". У перакладзе Янкі Купалы: "Тады пры Алегу Гарыславічу (так звалі Алега Святаславіча. — **У.К.**) рассяваліся й раслі міжусобіцы. Гінула жыццё Дажджбога ўнука; у калатнінах князёвых людзі свой век скарачалі"[12]. Да гэтай метафары паэт вяртаецца ў малюнку паражэння братоў Ігара і Усевалада: "Въстала обида въ силахъ Дажьбожа внука, // вступила девою на землю Трояню, // въсплескала лебедиными крылы // на синемъ море у Дону: // плещучи, упуди жирня времена". У перакладзе Янкі Купалы: "Крыўда паўстала ў сілах Дажджбожага ўнука, дзевай узышла на зямлю Траянаву, успляснула крыллем лябяжым на сінім моры, а плюскаючы ў Доне, спудзіла часіны шчаслівыя"[13]. Гэтыя кантэксты даюць падставу бачыць у Дажджбогу міфалагічнага заснавальніка або апекуна славянскіх этнасаў. Мабыць, гэтым тлумачыцца наяўнасць у польскіх і ўкраінскіх дакументах XII—XV стст. уласных імёнаў тыпу Дажбаговіч, Даджбоўт[14].

У Іпацьеўскім летапісе пад 1144 г. ёсць фрагмент з візантыйскай "Хронікі" Іаана Малалы, які ўсталёўвае цікавыя паралелі паміж славянскімі і антычнымі паганскімі боствамі: "По умерьтвии же Феостов (старажытнагрэчаскі Гефест. — **У.К.**), его ж и Сварога наричють, и царствова сынъ его именемь Солнце, егожь наричють Даждьбог. Солнце же царь, сынъ Свароговъ, еже есть Даждьбог"[15]. Паводле гэтай ідэнтыфікацыі выходзіць, што Сварог у нашай паганскай міфалогіі па сваёй сутнасці і сваіх абрадавых функцыях быў славянскім Гефестам — богам агню і кавальскага рамяства, а Дажджбог, сын Сварога, — міфалагічнае ўвасабленне Сонца, славянскі аналаг Апалона. Дакладней, ён выконваў салярныя (сонечныя) функцыі Апалона, бо, як ужо адзначалася, славянскім замяшчальнікам Апалона і яго сына Арфея, апекуноў музыкі і паэзіі, паводле таго ж "Слова пра паход Ігаравы", быў бог-пастух Велес. Зрэшты, функцыі нашых язычніцкіх багоў недастакова дыферэнцыраваныя, міфалогія і паганская тэалогія не паспелі афоміцца ў закончаныя сістэмы, якімі была антычная міфалогія. Прычына тут відавочная: старажытнагрэчаская міфалогія была рэлігійнай асновай антычнай цывілізацыі, у той час як усходнеславянская цывілізацыя фарміравалася ўжо **пасля** прыняцця хрысціянства ў якасці дзяржаўнай рэлігіі.

Такім чынам, "дажджбожавымі ўнукамі" аўтар "Слова" называў русічаў, а больш дакладна — усходнеславянскія народы. Як вядома, русь, паводле "Аповесці мінулых гадоў", — гэта варажскае племя, закліканае славянамі ў якасці наёмных князёў і дружыны. А хто ж такая "Дзева", якая ў прыведзеным фрагменце з "Слова" ўвасабляла "крыўду ў сілах Дажджбожага ўнука" і ўзышла на зямлю Траянаву? Што меў на ўвазе аўтар твора, гаворачы пра "зямлю Траяню", а яшчэ раней згадваючы "тропу Трояню" і вякі Траянавы: "Былі вечи Трояни, минула лета Ярославля..."[16]? Паводле меркаванняў каментатараў (Д.Ліхачоў, В.Чамярыцкі), "вякі Траянавы", верагодна, — язычніцкая эпоха, нейкім чынам звязаная з рымскім цэсарам Траянам. Міфалагему Дзевы, якая "ўспляснула крыллем лябяжым", праракаючы бяду, даследчыкі, здаецца, не тлумачылі. На маю думку, гэты смелы, заснаваны на міфалагеме мастацкі вобраз становіцца зразумелым па аналогіі з іншымі метафарычнымі вобразамі паэмы, дзе згадваецца міфалагічны персанаж Дзіў (дивъ) — таксама прадвеснік і спадарожнік бяды. Вось князь Ігар "уступіў у залатыя страмёны" і паехаў па чыстаму полю. Усё прадвяшчае катастрофу: зацьменне сонца, крыкі птушак, звярынае выццё. А яшчэ "збися дивъ, кличеть връху древа"[17]. Жорсткі набег полаўцаў на Русь паэт малюе яшчэ адной метафарай з гэтай міфалагемай. У перакладзе Янкі Купалы: "Ужо ўзнялася над хвалай пахула, ужо уссела насілле над воляй, і ўжо ўрэзаўся Дзіў на зямлю"[18].

Янка Купала, здаецца, разгадаў гэты вобраз, напісаўшы "Дзіў" з вялікай літары. У публікацыі арыгінала паэмы і ў перакладзе на рускую мову Д. Ліхачова гэты міфалагічны вобраз чамусьці напісаны з малой літары[19]. Дзіў у славянскай міфалогіі — дэманічны персанаж, які ўпамінаецца ў словах-павучэннях супраць паганства ў форме жаночага роду — Дива. Аналагічная жаночая міфалагема ёсць у заходніх славян (чэшская dziva zona, польская dziwożona, сербалужыцкая dziwia żona). Этымалогія гэтага імя сягае, з аднаго боку, да славянскага дзіва (у сэнсе цуд), з другога боку, з славянскімі і балцкімі словамі ў сэнсе дзікі ў значэнні божы (украінскае дзівий, стараславянскае дивии, балгарскае див, польскае dziwy, латышскае dziva).

Верагодна, міфалагемы Дзева і Дзіў (іх, бясспрэчна, трэба пісаць з вялікай літары) этымалагічна і генетычна звязаны з архаічнымі міфалагічнымі персанажамі Дэвы і Дый. Дэвы, або Дзівы (на мове фарсі), у іранскай міфалогіі — злыя духі. Легендарныя іранскія цары і асілкі (найбольш папулярны ў фальклоры і літаратуры — Рустам) выступаюць як дэваборцы. Вобраз Дзіва шматгранна выявіўся ў фальклоры таджыкаў, армян, грузін, народаў Дагестана, цюркскамоўных народаў Казахстана, Малой і Сярэдняй Азіі, Каўказа, Заходняй Сібіры, Паволжа (туркменаў, узбекаў, кіргізаў, татараў, каракалпакаў і інш.). Зусім верагодна, што ў славянскую міфалогію вобраз Дзіва перайшоў ад печанегаў і полаўцаў, і тут, у славянскім рэгіёне, адбылася яго кантамінацыя з мясцовай міфалагемай Дый — імем паганскага бога, супраць якога скіравана "Слово о том, как погане языци кланялися идолом" ("Дыево служенье"). Міфалагічны кантэкст дазваляе меркаваць, што імя Дый ёсць вынік кантамінацыі архаічных Дзіва і Дзевы з грэчаскім dios (бог), лацінскім deus, індаеўрапейскім deiuo (дзённае зіхотнае неба), урэшце з другім імем старажытнагрэчаскага вярхоўнага бога Зеўса — Дзій[20].

У "Слове пра паход Ігаравы" ёсць яшчэ адзін смелы паэтычны малюнак, дзе ў якасці метафары выкарыстана імя бога з нашага паганскага пантэона: "Се ветри, Стрибожи внуци, // веють съ моря стрелами // на храбрыя плъкы Игоревы"[21]. Стрыбог, такім чынам, — бог вятроў, славянскі Эол.

Полацкі князь Усяслаў Брачыславіч (княжыў у 1044—1101) — адзіны герой "Аповесці мінулых гадоў", пра якога летапісец упэўнена заявіў, што ён нарадзіўся чарадзейным, гэта значыць міфалагічным чынам. Пад 1044 годам ён запісаў: "У той жа год памёр Брачыслаў Ізяславіч, унук Уладзіміра, бацька Усяслава, і сеў на стале яго (у Полацку) сын яго Усяслаў, якога маці нарадзіла з дапамогай чарадзейства валхвоў"[22]. Як адзнаку гэтага цуду ён усё жыццё меў на галаве "язвено", можна думаць, радзімую пляму.

Народныя паданні захавалі ягонае прозвішча — Чарадзей. Міф пра чарадзейства Усяслава набыў від паэтычнага, метафарычнага малюнка ў "Слове пра паход Ігаравы". Прыводжу гэты бліскучы фрагмент-верш аб прыгодах Усяслава ў перакладзе Янкі Купалы: "У сёмы Траянавы век жэрабя кінуў Усяслаў аб дзяўчыне, мілай сабе. Падпершыся клюкамі, ён на кані паімчаўся да горада Кіева і даткнуўся дзідай да кіеўскага залатога пасада. Ад іх скочыў зверам дзікім. Апоўначы з Белгарада ахутаўся сіняй імглой, а на раніцу, узняўшыся, браму стракалам адчыніў Ноўгараду, разбіў Яраслаўлеву славу і скочыў ваўком да Нямігі з Дудутак". Пасля казачна-метафарычнага апісання бітвы на Нямізе як страшнай малацьбы паэт славіць Чарадзея: "Усяслаў-князь людзям суд судзіў, гарадамі князёў надзяляў, а сам поначы воўкам гуляў. З Кіева да петухоў дасцігаў Тмутаракані: вялікаму Хорсу ваўком шлях перабягаў. Таму ў Полацку рана званы пазванілі к завутрані ў Сафіі святой, а ён у Кіеве звон чуе. Хоць і вешчая душа ў дзёрзкім целе была, але часта бяды нацярпеўся[23].

Гэтыя першыя ў айчыннай міфалогіі вобразы метамарфозаў — пярэваратня-воўка ды імгненнага пералёту вялізных прастораў — пазней шырока выкарыстоўваліся ў беларускіх чарадзейных казках і легендах.

Паэтычны вобраз "на седьмом веце Трояни", як і папярэднія тропы з міфалагемай Траяна ("рища въ тропу Трояню"; "въстала обида въ силахъ Дажьбожа внука, вступила девою на землю Трояню"; "были вечи Трояни"), дазваляе прапанаваць гіпатэтычнае тлумачэнне вобраза Траяна, а не простую адсылку яго да язычніцкай эпохі, якая ўзнікла, мабыць, па асацыяцыі з рымскім імператарам Траянам. У даведніках па міфалогіі ёсць упамінанне пра паганскага бога Траяна, вядомага паўднёваславянскай і, магчыма, архаічнай усходнеславянскай традыцыі. У балцкай міфалогіі яму адпавядаў Трыглаў, тры галовы якога сімвалізавалі ўладу над трыма царствамі — небам, зямлёю і апраметнай. Усе тры царствы прыносяць яму свае ахвяры. У сербскай казцы адна галава Траяна паядае людзей, другая — гавяду, а трэцяя — рыбу. Гэтая трохлікая міфалагема сімвалізуе яшчэ начную цемру, варажбу і чарадзейства, як Геката і Гермес Трысмегіст у антычнай міфалогіі[24]. Паводле сербскага падання, цар ночы Траян лятае з хуткасцю стралы на кані-лебедзі да сваёй каханай толькі ноччу, бо днём пад цёплымі промнямі ён расплываецца і падае расою[25].

Тут ёсць разгадка міфалагічнай функцыі Траяна ў "Слове пра паход Ігаравы", бо там Усяслаў, вядомы ў народзе па прозвішчу Чарадзей, таксама "в ночь вльковь рыскаше; изъ Кыева дорыскаше до куръ Тмуторокане". Гэта ён, Усяслаў, варажыў "на седьмомъ веце Трояни". Гэта яго, Усяслава, паводле народнага падання, прынятага на веру летапісцам, маці нарадзіла "з дапамогаю чарадзейства валхвоў". Ёсць хтанічныя, амбівалентныя прыкметы летапіснага і паэтычнага вобразаў Усяслава Чарадзея, яны збліжаюць гэтага гістарычнага дзеяча з міфалагемай. Паводле той жа "Аповесці мінулых гадоў", Усяслаў усё жыццё меў на галаве "язвено" як адзнаку сувязі яго нараджэння з апраметным светам. "Сего ради, — дадае летапісец, — немилостивъ есть на кровопролитье"[26]. Праўда, аўтар "Аповесці", падрабязна апісваючы "кровопролитья" яго праціўнікаў, князёў Ізяслава, Святаслава і Усевалада, а пазней іх сыноў і ўнукаў, не прывёў ніводнага важкага аргумента супраць Усяслава. Полацкі князь абараняўся, часам браў гарады, але не карыстаўся тактыкай выпаленай зямлі, як гэта зрабіў пазней Уладзімір Манамах з Менскам*. Калі Усяслава вызвалілі з вязніцы, куды яго кінуў кіеўскі князь, "преступивъ крестъ" (клятву мира), летапісец падае словы князя-пакутніка: "О кресте честный! Понеже к тобе веровах, избави мя от рва сего"[28].

* Вось уласнае прызнанне Уладзіміра Манамаха з ягонага "Поучения": "І тою восенню хадзілі з чарнігаўцамі і з полацамі-чыцеевічамі да Менска, захапілі горад і не пакінулі ні чэлядзіна, ні жывёлы"[27].

Усяслаў, полацкі князь — адначасова набожны хрысціянін і "сын валхвавання". Гэтую амбівалентнасць Усяслава, парадаксальнае спалучэнне ў яго вобразе астральна-хрысціянскіх і хтанічна-паганскіх архетыпаў намаляваў аўтар паэмы "Слова пра паход Ігаравы": "Всеслав князь людемъ судяше, // княземъ грады рядяше, // а сам в полночь влъком рыскаше".

Такім чынам, да прыняцця хрысціянства на Русі народная міфалогія, плён мастацкай фантазіі, увасабленне добрых і злых сіл прыроды, абагаўленне творчых патэнцыяў чалавека, была дзяржаўнай рэлігіяй Кіеўскай Русі. Яе выдатны і магутны князь Уладзімір Святаславіч паспрабаваў стварыць пантэон язычніцкіх "куміраў" ля сваёй рэзідэнцыі ("на ўзгорку за церамам") на ўзор антычных уладароў і рымскіх імператараў. Як і тыя папярэднікі, ён, верагодна, улучаў у афіцыйны пантэон вярхоўных "ідалаў" занятых земляў. Гэтым звычаем можна вытлумачыць наяўнасць у пантэоне князя Уладзіміра язычніцкіх багоў ірана-цюркскага паходжання (Хорс, Сімаргл, Дзіў), якія, напэўна, перайшлі на Русь ад печанегаў, сарматаў і крымскай Тмутаракані. Успомнім аповесць пра вандроўкі Усяслава Чарадзея ў "Слове пра паход Ігаравы": "...а сам в ночь влъкомъ рыскаше; изъ Кыева дорыскаше до куръ Тмутороканя, великому Хръсова влъкомъ путь прерыскаше".

Гістарычная асоба полацкага князя Усяслава Брачыславіча, які атрымаў прозвішча Чарадзей за сваю "вещую душу", як здавалася яго сучаснікам, у тым ліку летапісцам, здольнага пераўвасабляцца ў ваўка і чараваць, ёсць у пэўным сэнсе архетып сярэдневяковай Беларусі. Будаўнік трэцяга на Русі полацкага Сафійскага сабора (пасля такіх жа ў Кіеве і Ноўгарадзе), ён не пераставаў жыць у традыцыі народнай культуры, якая не толькі суіснавала з хрысціянствам, але і аказалася здольнай да кантамінацыі і нават да сінтэзу з хрысціянскай цывілізацыяй. Новы хрысціянскі каляндар са сваімі святкамі ўдала наклаўся на традыцыйную народную абраднасць: напрыклад, Вялес стаў папулярным у народзе хрысціянскім Аўласам, а Купала ў выніку супадзення купальскіх абрадаў з днём Яна Хрысціцеля стаў Янам Купалам. Былыя язычніцкія божышчы, страціўшы свае ранейшыя рэлігійныя сэнсы і функцыі, набылі сэнс архетыпаў — вобразных сімвалаў мастацкай творчасці. Гэта засведчыла славутая паэма "Слова пра паход Ігаравы". Традыцыйныя народныя абрады не толькі не забыліся, але пад духоўным уплывам хрысціянскай цывілізацыі прыдбалі новыя імпульсы для свайго развіцця. Адбывалася фальклярызацыя афіцыйнай культуры, у тым ліку Бібліі — нарматыўнай "бібліятэкі" сярэдневяковай літаратуры, афіцыйнага мастацтва, крыніцы маральных імператываў і прававых нормаў. Гэта адбывалася параўнальна лёгка, бо біблейскія кнігі Старога і Новага Запаветаў паводле структуры аднатыпныя з міфалогіяй. Узнікла народная, паводле афіцыйнага наймення, "нізавая" міфалогія, яна сведчыла пра жывыя працэсы фальклоратворчасці.

Пад нізавой міфалогіяй звычайна разумеюць народную тэалогію і дэманалогію, у якой міфічныя сюжэты і персанажы фальклярызаваліся, перапрацаваліся творча-мастацкай фантазіяй, адбылося іх дыстанцыяванне адносна былых афіцыйных рэлігійных вераванняў, а нярэдка — яшчэ і травестацыя паганскіх багоў і хрысціянскіх святых. Вынікам такой арыентацыі народнай абрадавай культуры і вобразнага светаўспрымання былі дэархаізацыя міфалогіі, разбурэнне яе кананічных архетыпаў і замена іх паэтычнымі інтэрпрэтацыямі. У гэткім сваім абліччы міфалогія наблізілася да народнай творчасці, утварыла як бы мост паміж двума тыпамі народнай культуры — міфалогіяй і фальклорам. Гэта яе, народную міфалогію, мелі на ўвазе даследчыкі (А.Афанасьеў, І.Барычэўскі, В.Анічкаў, П.Шпілеўскі ды інш.), калі пісалі пра старадаўнія вераванні і абрады як народнапаэтычнае ўяўленне прыроды.

Нельга ахапіць і прывесці да нейкага адзінства разнастайнасць крыніцаў па народнай міфалогіі. Гэта — летапісы, павучанні царкоўных дзеячаў і "словы" сярэдневяковых пісьменнікаў, урадавыя ўказы супраць "паганскіх ігрышчаў", этнаграфічныя даследаванні, фальклор у разнастайнасці яго родаў і жанраў, народнае арнаментальнае і ўжытковае мастацтва, белетрызаваныя этнаграфічныя творы, урэшце прафесійная паэзія і літаратурныя стылізацыі. Методыка вылучэння сярэдневяковых сюжэтаў і вобразаў, матываў з тэкстаў народнай культуры Новага часу амаль не даследавалася. Плённае выкарыстанне гэтых крыніц будзе магчымае толькі пры захаванні ўмоў даследавання такога кшталту, прынамсі, трох найважнейшых: элімінацыі суб'ектыўна-ідэалагічнай прадузятасці "інфарматараў" (напрыклад, варожасць раннехрысціянскіх ідэолагаў да ўсялякага "паганства" ці, наадварот, яго апалагетыка прадстаўнікамі рамантычнай этнаграфіі і мастацкай літаратуры, скажэнні вульгарна-атэістычнай схаластыкі і да т.п.); папраўка на варыянтнасць міфічных сюжэтаў, персанажаў і матываў, іх сэнсавую неадназначнасць і амбівалентнасць; урэшце, разуменне таго, што народная міфалогія ёсць мост паміж афіцыйнымі рэлігійнымі вераваннямі і фальклорам як закончанай эстэтычнай сістэмай, дзе міфалагемы выкарыстоўваюцца ў якасці мастацкіх сродкаў, метафараў і сімвалаў.

Адна з самых старадаўніх сярэдневяковых крыніц "паганскіх" вераванняў — гэта "Слово некоего Христолюбца" XI ст., дзе поруч з багамі славянаязычніцкага пантэона (Пярун, Хорс, Вялес, Макаш) называюцца персанажы нізавой міфалогіі: Самъ, Рьглъ, вилы, огнь: "Кладут чесновиток (часнок. — **У.К.**) в ведра и чаши на пирах, и считают его богом. [...] Ставят трапезу роду и роженицам, караваи — вилам и огнь под овином"[29]. У кароткім "выкрывальніцкім" фрагменце Хрысталюбца (верагодна, балгарына, бо толькі ў міфалогіі паўднёвых славян былі вілы замест нашых русалак) ёсць цікавая інфармацыя пра сярэдневяковыя народныя абрады — культ агню, бяскроўная ахвяра родапачынальнікам па мужчынскай (Род) і жаночай (Рожаніца) лініях і, што вельмі цікава (бо ў XIX ст. гэты абрад ужо не зафіксаваны), — ахвяра каравая вілам (русалкам). Не забываліся ў хрышчонай Русі язычніцкія божышчы, асабліва Пярун, Вялес і багіня Макаш.

Яшчэ адно "Слова" супраць язычніцкай веры і абрадаў прыпісвалася "Златоусту, архиепископу Константина-града", але яно было кантамінацыяй цытат з твораў гэтага айца царквы і мясцовых напластаванняў: "Человецы, забывше страхи Божие небрежением, и крещения отвергошася, и приступиша к идолом, и начаша жрети (прыносіць ахвяры. — **У.К.**) молнии, и грому, и солнцу, и луне. А друзии Перуну, Хоурсу, вилам і Макоша, упирем и берегиням [...]. А инии в Сварожитца веруют, и в Артемиду, им же невелегласии человеци (невукі, цёмныя людзі. — **У.К.**) молятся и куры режют [...]. А друзии к кладзезям приходяще молятся и в воду мечють, Валеару жертву приносяще. А друзии огневи и камению, и рекам и источникам, и берегыням, и в древа, не токмо же прежде в поганстве, но мнози и ныне то творять [...]. А друзии веруют в Стрибога, Дажьбога и Переплоута, иже вертячеся ему поють в розех, забывшие Бога, створившего небо и землю, моря и реки, и источники, и тако веселящеся о идолех своих..."[30].

Сярэдневяковы змагар з паганствам, мусіць, не ведаў міфалогіі як сістэмы, а толькі выкрываў яе і таму пераблытаў багоў язычніцкага пантэона з народнапаэтычнай міфалогіяй. Затое прыведзеныя ім факты сведчаць пра інтэнсіўную міфатворчасць таго часу. Зусім не абавязкова было, надзяляючы прыроду душой і верачы ў яе магутнасць, выракацца хрышчэння, як гэта здавалася ў палемічным запале мясцоваму Златавусту. Можна думаць, што сярэдневяковая абрадавая культура набывала тэатралізаваны характар, была хутчэй мастацтвам, чым рэлігійнай верай. Культ Макашы, берагіняў меў аграрны змест, паводле сваіх функцыяў гэтыя божышчы адпавядалі Персефоне і Флоры. Переплут, на думку даследчыкаў, аналагічны антычнаму Дыянісу-Вакху. Урэшце, не выпадкова ў "кампанію" славянскіх божышчаў трапіла Артэміда: яе функцыі апякункі і пастушкі дзікіх звяроў на Русі выконвала Лясная Бабка, якая пазней у фальклорнай традыцыі набыла аблічча Бабы Ягі.

З рацыяналістычных пазіцыяў хрысціянскай тэалогіі XVII ст. ушчуваў Сімяон Полацкі сваіх землякоў за "языческие утехи". У павучаннях ганіў "людие, иже безчинная и безчестная и богомерзская возставляют скакания, плясания, играния"[31]. Пазней ён у "Слове пра сем смяротных грахоў" успамінаў: "Есть обычай богомерзкий во странах наших Российских* , во градех же, в селах, и в весях, яже виселицы некия поставляеми, именуемыя просте рели, на них же малии и велиции обыкоша колыхатися, с великим бедством здравия своего, многожды и лишением живота, а всегда со грехом. Ибо то древле идолослужателие во честь лжебогам своим творяху: а мы тожде содеваем, аки бога их знающе и чтуща, еже есть богопротивно, а демону угодно"[32].

Другі фрагмент з таго ж "Слова" Сімяона Полацкага сведчыць пра пашырэнне ў славянскім рэгіёне купальскіх абрадаў, з якімі пісьменнік, відаць, пазнаёміўся ў Беларусі: "Третий злый нрав обретается в православных, яко в навечерие праздника рождества св. Иоанна Предтечи, поганским обычаем огнъ возгнещают, скачют же, и нарицают то свое торжество Купало. Еже от древних паган во честь богов их вообычаися, якоже свидетельствует Матфей Стриковский* [...]. В тоиже день некие невежды толико безумствуют, яко и о велицем светиле небесном суеверие хранити им сицево. Преводят всю ночь во бессонии, и стрегут восходяща солнца, еже узреше, баянославят играти, скачют из места на место. И в различные цветы изменяются. Оле безумия! Оле суеверия! Откуду сие играние солнца прияша: в писаниях священных не обретается; в преданиях отец святых не прияхом; филосове и звездословцы того не знают; а невегласи и слышат друг от друга, и видят очима своима. Что же видят, воистину то: яко пияну сущу человеку, вся видятся колесообразно вращатися, за умножение пар от пития излишняго во главу восходящих, аще вся стоят неподвижно. И яко едина вещь пияному удвоется и утворяется во очию его, а не в себе самой, тако тем солнцезрителем, егда излишне присмотрятся солнцу, от великого действа лучес его зрение повредится, ибо излишне чювствуемое вредит чювству; и того ради видится скакати и изменятия в шарах (красках. — **У.К.**), аще ни скачет, ни изменяется"[33].

Сімяон Полацкі пісаў "словы" супраць "паганскіх" абрадаў у другой палове XVII ст., адрасуючы свае казанні расійскім артадаксальным іерархам праваслаўнай царквы. Нарадзіўся ён у гістарычным цэнтры Беларусі, у Полацку, вучыўся дома, у Кіеве і Вільні, працаваў на Беларусі і жыў тут да 1664 года. Ягоныя творы "выкрывальніцкага" жанру сведчаць пра пашырэнне ў сярэдзіне XVII ст. і з даўніх часоў гэтых абрадаў — "от древних паган в честь богов их вообычаися". Купальскі абрад, адзін з самых паэтычных і містычных, па-свойму прарочы, пачынаўся ў эпоху ранняга Сярэднявечча і пазней, у XVII ст., развіўся ў яркую тэатралізаваную містэрыю. Па аналогіі можна дапусціць, што поруч з Купаллем развіваліся іншыя традыцыйныя абрады каляндарнага цыкла. А разам з ім і спалучаныя з ім бытавалі народныя песні, харэаграфія, элементы тэатра. Адным словам — фальклор у шырокім сэнсе гэтага паняцця.

* * *

Даследчыкі засведчылі высокі ўзровень сярэдневяковага хатняга і прафесійна-цэхавага рамяства, арганічна звязанага з ужытковым і арнаментальна-дэкаратыўным мастацтвам. Аж да XX ст. захаваліся на Беларусі традыцыйныя народныя ткацтвы і вышыўкі, зафіксаваныя этнолагамі і мастацтвазнаўцамі. На працягу тысячагоддзя гэтая культура развівалася і ўдасканальвалася, дзееўся натуральны адбор найлепшых узораў. У гістарычнай рэтраспекцыі гэты глыбока лірычны і адначасова архетыпічны від ужытковага мастацтва ёсць вынік шматвяковай эвалюцыі і як закончаная сістэма — плён народнай творчасці Новага часу. Але архетыпы арнаменту ўзніклі вельмі рана, у язычніцкую пару. А ў эпоху Сярэднявечча адбылася кантамінацыя паганскіх і хрысціянскіх сюжэтаў і матываў.

Даследчык народнага ткацтва і вышыўкі прафесар Міхаіл Кацар (1906—1995) у 1934—1941 гг. і пазней правёў шматлікія экспедыцыі па беларускіх "глыбінках" з мэтай вывучэння гэтага цудоўнага мастацтва. Там ён запісаў ад народных ткачых і вышывальшчыц, якія памяталі росквіт гэтай народнай культуры ў XIX ст., своеасаблівую народную герменеўтыку — тлумачэнне сімвалічнага сэнсу бясконцых варыянтаў беларускага арнаменту — ткацкага і вышывальнага. Аналіз паданняў ды ілюстрацыяў асноўных арнаментальных узораў дае магчымасць выявіць у іх зыходныя архетыпы — язычніцкія і хрысціянскія[34].

У свядомасці Новага часу іх першабытныя сэнсы часткова страціліся, арнаментальныя ўзоры набылі новую, пераважна аксіялагічную семантыку — услаўленне фундаментальных каштоўнасцяў: Сонца, Маці-Зямліцы, ураджаю, сяброўства, кахання, расліннага і жывёльнага свету, каляндарных святаў, сямейных абрадаў. Але знакава-выяўленчая сістэма зберaглася, толькі на апошнім этапе сталася часткова мадэрнізаваная пад уплывам сучасных мастацкіх кірункаў і серыйна-фабрычнай вытворчасці.

Праз больш познюю семантыку арнаментаў прасвечваюць міфалагемы Спарыша, Раю, Багача, урэшце язычніцкіх божышчаў, добрых духаў зямлі. За стылізаванай выявай Параскевы-Пятніцы праглядвае архаічная багіня Макаш — апякунка ўраджаю і жаночай працы. Геаметрызаваная выява букета кветак з крыжыкам на верхавіне і галубкамі абапал — устойлівы вобраз і сімвал кахання. Аднак жа ў "букеце" бачыцца рэдукаваная архаічная міфалагема Сусветнага Дрэва і біблейскага Дрэва Жыцця, увянчанага крыжыкам — хрысціянскім сімвалам уваскрэсення.

Найбольш устойлівыя і спрадвечныя для беларусаў колеры — чырвоны (сімвал зямнога жыцця) на белым фоне (сімвал сонечнага святла, крыніцы жыцця, бязгрэшнасці ў вечным быцці з Богам). Пазней дадаліся колеры чорны (сімвал Хтонасу — параджальнай і паглынальнай сілы зямлі), зялёны (сімвалічны вобраз флоры — расліннага свету), блакітны (нябесная сімволіка) і сіні (сімвал вады, верагодна, таксама нябеснай сферы).

Уся разнастайнасць арнаментальных выяваў і сюжэтаў грунтуецца на вар'іраванні зыходных і ўстойлівых сімвалічных парадыгмаў, створаных міфатворцамі на ранніх, у тым ліку сярэдневяковых стадыях развіцця культуры. Узор сонца — чырвоны ромб з атожылкамі-прамянямі, скіраванымі ад цэнтра вонкі, у прастору. Вобраз зямлі зашыфраваны такім жа квадратным ромбам, але з прамянямі ўнутр. Іх спалучэнне сімвалізуе вясенняе абуджэнне прыроды. Розныя камбінацыі сюжэта *голуб і галубка* азначаюць пачатак кахання, яго росквіт і ростань закаханых. Папулярны матыў *Маці-Параджальніца* і *Святое Дрэва* як знак надзеі на сямейнае шчасце, відавочна, паходзіць ад язычніцкай багіні Макаш і міфалагемы *Сусветнае Дрэва.* Апеты ў "Слове пра паход Ігаравы" вобраз Лады (лад і любоў у сям'і) захаваўся да XX стагоддзя. Яе вобраз — цэнтральны кампанент шматлікіх арнаментальных сюжэтаў.

Са старадаўняй народнай міфалогіі трывала ўвайшоў у фальклор сімвал ураджаю Жыцень — любімы вобраз у ткацкім мастацтве XIX—XX стст. Ён мае выгляд рамбавіднай разеткі, ад яе вуглоў адыходзяць па два стылізаваныя жытнія каласы. Блізкія да Жыценя больш познія вобразы Багача і Спарыша, апетыя ў жніўных песнях. Іх узор — падобная на зорку разетка з чатырма стылізаванымі выявамі каласкоў. У гэтых узорах ёсць прыкмета — крыжыкі, яны сведчаць, што ўзніклі такія кампазіцыі пасля хрышчэння Русі, гэта значыць не раней Сярэдніх вякоў. Урэшце абагульненым сімвалам зямнога дастатку ёсць міфалагема Раю, увасобленая жніўнымі песнямі ў вобразе бога ўраджаю, апушчанага падчас дажынкавых абрадаў з неба на зямлю. Ягоны арнаментальны ўзор — разетка з чатырох каласоў, перакрыжаваных пад прамым вуглом. У народную арнаментыку трывала ўвайшоў узор Жытняй Бабы — цэнтральны вобраз дажынкавых абрадаў, увасоблены ў вялікі, перавязаны ручніком жытнёвы сноп. Арнаментальны ўзор яе — геаметрычна стылізаваныя выявы жанчыны з апушчанымі рукамі і крыжыкамі ў цэнтры, часам сваімі абрысамі яна нагадвае снапы, складзеныя *бабкамі*, або *мэндлямі*. Наяўнасць крыжыкаў на "грудзях" і "поясе" Жытнёвай Бабы, узор якой падобны на паганскія выявы багіні Макаш, сведчыць пра кантамінацыю рэгіянальна-этнічных і агульнахрысціянскіх матываў у народным мастацтве. Гэтае спалучэнне яшчэ больш відавочнае ў фальклорнай трансфармацыі сутнасці і рытуальных функцый язычніцкага бога ўрадлівасці і параджальных сілаў прыроды святога Юрыя (Георгія-Пераможца ў царкоўнаславянскай традыцыі). У беларускіх песнях-вяснянках Юрый, як і Ярыла, вясною прыязджае на кані, з ключамі залатымі (салярны сімвал), адмыкае маці-зямліцу, "пускае расіцу на ўсю зямліцу, на траўку-мураўку, на постаці яравыя". Паводле некаторых міфалагічных версіяў, Ярыла — бацька Жыценя, Спарыша і Багача. Арнаментальныя матывы Ярылы і Юрыя амаль ідэнтычныя: гэта звычайна стылізаваныя выявы вершніка на кані. Галава вершніка прыпадабняецца традыцыйным узорам сонца, тулава — узору засеянага поля, рукі — узору воднай прасторы. Прыкмета "перахрышчвання" Ярылы ў святога Юрыя — наяўнасць крыжовага знака ў цэнтрах выяваў. Трансфармацыя язычніцкіх арнаментальных узораў у хрысціянскія вобразы закранула і зыходныя архетыпы: апісаны раней прамяністы і ромбападобны знакавы сімвал сонца, зорак, дажджу, месяца (астральныя міфалагемы) набылі выгляд стылізаванага крыжа ў мностве варыянтаў.

Узоры беларускага арнаментальнага мастацтва ў самых розных варыяцыях таленавіта выявілі народныя ткачыхі і вышывальшчыцы. У эпоху росквіту гэтых відаў этнічнай культуры (XVIII — першая палова XX ст.) міфалагічны сэнс язычніцкіх і хрысціянскіх архетыпаў часткова забыўся, дакладней, трансфармаваўся ў кантэксце гуманістычных ідэалаў Новага часу. Аналіз гэтай эвалюцыі — задача наступных раздзелаў майго даследавання. Цяпер жа разгледзім, як складвалася старадаўняя традыцыя ў іншых відах народнага мастацтва.

Вытокі яго выяўляюцца задоўга да станаўлення хрысціянскай цывілізацыі, што відаць у адкрытых археалагічных помніках. На думку даследчыкаў, пацверджаную археалагічнымі знаходкамі, ужо ў палеаліце (40—20 тысяч гадоў таму) "пачалі ствараццa скульптурныя выявы жывёл і людзей з гліны, каменю, косці, з'явіліся высечаныя і выразаныя малюнкі і арнаменты на скалах, камянях, косці і, верагодна, на менш даўгавечных матэрыялах, вырабы з якіх не захаваліся: дрэве, бяросце, скуры і г.д."[35]. У раннім Сярэднявеччы ўзніклі інкрустацыя, дэкараванне жалезных вырабаў[36]. Дасканалыя сярэдневяковыя ўзоры рамяства з сімвалічнай арнаментоўкай магічнага зместу назіраюцца ў беларускім народным мастацтве аж да сярэдзіны XX ст.

Ужо ў эпоху неаліту (3—4 тысячагоддзі да н.э.) арнаментаваная кераміка (гаршкі, кубкі, амфары і інш.) стала масавай вытворчасцю, пазней яна няспынна ўдасканальвалася, асабліва пасля шырокага выкарыстання ганчарнага круга і з пашырэннем гарадскога рамяства (X—XV стст.). Пад уздзеяннем тавараабмену з заходнееўрапейскімі рэгіёнамі вырабы набылі падоўжаныя формы, у іх адчуваецца ўплыў готыкі[37]. Тады ж пашырыўся асобны від керамікі — кафлі (XIII—XV стст.). Кераміка была ўдзячным полем для разнастайнага арнаменту — геаметрычнага і стылізавана-абстрактных выяваў раслін, жывёл, людзей, іншых форм у жанры магічных знакавых замоваў. Вялікай разнастайнасцю форм і арнаменту вызначаюцца археалагічныя знаходкі грузікаў і праслiцаў. "Найбольш характэрны для касцяных і драўляных вырабаў геаметрычны вочкава-цыркульны арнамент, вядомы з часоў жалезнага веку, ілюструе ўстойлівасць старажытных язычніцкіх вераванняў, уласцівых дэкаратыўна-прыкладному мастацтву XI—XII стагоддзяў. Кружок з кропкай у цэнтры, што сімвалізуе сонца, святло, агонь, — адзін з самых пашыраных элементаў салярнай арнаментыкі, які згодна з язычніцкімі ўяўленнямі меў магічную сілу і аберагаў уладальніка ад злых духаў"[38]. Да XX стагоддзя захаваліся салярныя і зааморфныя матывы ў вільчыках і на ліштвах сялянскіх хат — дэкаратыўныя выявы, якія склаліся ў сярэдневяковым сялянскім дойлідстве.

Вырабы з лазы, бяросты, саломы таксама ўзніклі ў дахрысціянскай старажытнасці, аднак свайго росквіту дасягнулі ў Сярэднявеччы і Новым часе. Археалагічныя знаходкі бяроставых вырабаў (берасцянкі, сальнічкі, табакеркі, іншае начынне), дэкараваных салярнай сімволікай (колца з кропкай у цэнтры), датуюцца ў Беларусі XI—XIII стст. Ёсць рэдкія знаходкі сярэдневяковага роспісу на керамічным посудзе (раскопкі ў Навагрудку), маёлікавай падлозе беларускіх храмаў XI—XIII стст., пазнейшых роспісаў фрэскамі сцен у палацах і храмах.

Паводле структуры і зместу народная мастацкая культура, поруч з дамінантнай для Сярэднявечча культурай царкоўнай, належыць да спрадвечнай духоўнай традыцыі. Чымсьці яна нагадвае царкоўны абрад, грунтуецца на сінкрэтызме эстэтычных і утылітарных каштоўнасцяў, на адзінстве міфа і эмпірычнага факта, слова і музыкі, музыкі і харэаграфіі, рамяства і мастацтва, на спалучэнні творчага самавыяўлення з навучаннем і выхаваннем. Традыцыі фальклору і, шырэй, народнага мастацтва, падобна царкоўнаму абраду, склаліся ў кантэксце сярэдневяковай культуры. У наступныя эпохі яна неаднaзначна і супярэчліва развівалася, нязменна захоўваючы свае архетыпы і кананічную паэтыку: не толькі "шліфавалася", удасканальвалася як мастацтва, але часткова псавалася, страчвала свае ранейшыя набыткі. Аднак гэтыя аспекты народнай культуры — праблема іншых раздзелаў даследавання.

Заканчэнне будзе.

---

[1] Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.
[2] Гл. спасылку 5 гэтага ж даследавання.
[3] Мифы народов мира: У 2 т. Т. 1—2. М., 1982; Мифологический словарь. М., 1991.
[4] Бердяев Н. Смысл истории. Опыт истории человеческой судьбы. 2 изд. Париж, 1969. С. 29.
[5] Повесть временных лет / Перевод Д.С.Лихачева. Петрозаводск, 1991. С. 19.
[6] Там сама. С. 16.
[7] Там сама. С. 23.
[8] Повесть временных лет. Ч. 1. / Подготовка текста Д.С.Лихачева и Б.А.Романава. М.-Л., 1950. С. 273.
[9] Там сама. С. 221.
[10] Там сама. С. 141.
[11] Слова пра паход Ігаравы. Мн., 1986. С. 21.
[12] Купала Я. Збор твораў: У 7 т. Т. 5. Мн., 1974. С. 239.
[13] Там сама. С. 240.
[14] Мифологический словарь. М., 1991. С. 169.
[15] Полное собрание русских летописей (Ипатьевская лет., пад 1144 г.)
[16] Слова пра паход Ігаравы. С. 25—26.
[17] Там сама. С. 22.
[18] Купала Я. Збор твораў: У 7 т. Т. 5. Мн., 1974. С. 241.
[19] Слово о полку Игореве: Сборник / Реконструкция древнерусского текста и перевод Д.С.Лихачева. Л., 1990. С. 50, 72.
[20] Мифологический словарь. М., 1991. С. 188, 220.
[21] Слова пра паход Ігаравы. С. 24.
[22] Повесть временных лет. Ч. 1. С. 304.
[23] Купала Я. Збор твораў: У 7 т. Т. 5., Мн., 1974. С. 244.
[24] Мифологический словарь. М., 1991. С. 548; Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 374, 377.
[25] Повести и предания народов славянского племени. Изданные И.Боричевским. СПб., 1840. С. 1—6.
[26] Повесть временных лет. Ч. 1. С. 104.
[27] Там сама. С. 160.
[28] Там сама. С. 115.
[29] Аничков В.В. Язычество в Древней Руси. СПб., 1914. С. 47.
[30] Там сама. С. 89—90.
[31] Симеон Полоцкий. Два поучения. 1. О благоговейном стоянии в храме. 2. О еже не пети бесовских песней. [Каля 1668 г.] Л. 15.
[32] Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. М., 1683. Л. 563 адв. — 564.
[33] Там сама. Л. 566—566 адв.
[34] Гл.: Кацар М.С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка. Мн., 1996. С. 208.
[35] Сахута Я.М. Народнае мастацтва Беларусі. Мн., 1997. С. 13—14.
[36] Сахута Я.М. Беларускае народнае мастацкае кавальства. Мн., 1990. С. 11.
[37] Там сама. С. 97.
[38] Там сама. С. 45.

M

Міхась Цыбульскі

МЕТАФІЗІЧНАЯ ПІКТАГРАФІКА ПЯТРА КІРЫЛІНА

Усведамленне таго, што разуменне многіх твораў сучаснага мастацтва (асабліва выразна семіятычных і інфармацыйных) вымагае ад гледача адпаведнай падрыхтоўкі, пэўнага інтэлектуальнага ўзроўню, сфарміраванага і адкрытага да навацый мастацкага густу, з вялікімі цяжкасцямі ўсталёўваецца ў свядомасці сучаснікаў. Шматгадовая прапаганда прастаты і агульнадаступнасці мастацтва, дэкларававаная папулісцкай фразай "Мастацтва належыць народу(...). Яно павінна быць зразумелае гэтым масам і любімае імі" (У.І.Ленін)[1], прывяла да таго, што значная частка "народа" і сёння ўсё яшчэ знаходзіцца ў летаргічным чаканні менавіта такога універсальна-ўсярэдненага варыянта творчасці. Нават сярод асобаў з мастацкай адукацыяй нярэдкія артадоксы, якія не разумеюць і не жадаюць прымаць іншай, адметнай ад сваёй мастацкай мовы. Гэтыя факты чарговы раз пацвярджаюць наяўнасць шматлікіх, зусім не адназначных вобразна-мастацкіх моўных канструкцый, сведчаць аб прынцыповых складанасцях у іх транслітэрацыі. І хоць асабіста мне, як і вядомаму нямецкаму мастаку Герхарду Мерцу, недаспадобы размовы пра элітарнасць мастацтва, але, тым не менш, відавочна, што "зусім бессэнсоўна цягаць не падрыхтаваных спецыяльна людзей па залах музеяў, у якіх выстаўлены творы мастацтва XX стагоддзя. Мастацкая сутнасць рэальных рэчаў Марселя Дзюшана ці палотнаў Мандрыяна не адкрываецца нам ні тады, калі мы кідаем на іх кароткі погляд, ні тады, калі гадзінамі разглядаем іх. Рэцыпіент павінен ведаць столькі ж, колькі аўтар твора. У такім выпадку гэта размова роўнага з роўным"[2]. Менавіта ў такой дыялагічнасці крыецца тлумачэнне вельмі важнай і, магчыма, нязвыклай для многіх ісціны: "Мастацтва робіцца адзіночкамі для адзіночак"[3].

Віцебскі графік Пётр Кірылін па свайму вобразу і стылю мастацкага мыслення менавіта адзіночка. Яго графічныя іншасказанні канцэптуальныя, глыбока індывідуальныя і часам надзвычай складаныя для дэшыфроўкі. Некаторыя аркушы П.Кірыліна нагадваюць крыптаграмы, своеасаблівы аўтарскі варыянт выяўленчага пісьма сакрэтнымі кодамі. Аднак наіўна шукаць звыклыя ключы для гэтых мастацкіх загадак. Па-першае, мастак карыстаецца разнастайнымі тыпамі візуальнага кадзіравання, і, па-другое, многія кампазіцыі з'яўляюцца ўсяго толькі протаабазначэннямі фантасмагарычных аўтарскіх ідэй. Не адмаўляючыся ад пэўнага сімвалізму элементаў, мастак не лічыць яго прынцыпова важным у сваіх творах. Пётр Кірылін пазбягае строгай логікі ў сэнсавых канструкцыях, імкнецца абыходзіцца без традыцыйных знакаў "full stop" (кропка) у кантэксце сваіх вобразных інсінуацый, пакідае акрэсленым, але адкрытым і незамкнёным поле паэтыкі ў сваіх кампазіцыях. Дзякуючы такой вольнай вобразнай і кампазіцыйнай арганізацыі твора выяўленчая "граматыка" П.Кірыліна набывае нібы віртуальны характар. У вобразнай прасторы кампазіцый мастака змешваюцца псеўдафіласофія і тэкстуальныя спасылкі, спірытуалізм і містыка, хрысціянства і дзэнбудызм, а таксама многае іншае, што на нейкім этапе хвалюе творцу, закранае яго эмацыянальна. Перанасычанасць рознымі выяўленчымі канструкцыямі, графічнымі першаэлементамі, шматмернасць вобразна-мастацкага матэрыялу ў кампазіцыях Кірыліна робяць яго творы падобнымі на тэксты. Але гэта не звычайная канцэптуальная артэфікацыя тэксту. Пётр Кірылін мысліць гэтымі знешне простымі графічнымі вобразамі, часам падобнымі на клінапіс Месапатаміі, вынайдзены шумерамі. Пры гэтым творы мастака нельга аднесці да нейкай "зоны архаікі", пабудаванай на інтэрпрэтацыях першабытнага "архепісьма"[4]. Графіка Пятра Кірыліна хутчэй нагадвае своеасаблівы гарадскі фальклор нашых дзён з яго сузіральнасцю і ironіяй, непрыманнем кумiраў і жаданнем трымацца на пэўнай адлегласці як ад жорсткіх канонаў жыцця, так і ад любой традыцыі. Безумоўна, "само імкненне ачысціць мову культуры ад усялякага роду "шлакаў" бачыцца наіўным спрашчэннем, якое супрацьстаіць цяперашнім ведам аб адзінстве мовы і вобраза свету"[5]. Між тым, творчасць мастака прыцягвае ўвагу яўнай неардынарнасцю такіх захадаў.

Пётр Кірылін нібы гуляе з графічнымі элементамі. Пры гэтым ён павялічвае іх колькасць да такой ступені, што асноўная тэма твора становіцца не адзінай. Выкарыстоўваючы калажны прынцып у пабудове кампазіцый, мастак не баіцца парадаксальных сумяшчэнняў. Вынікам такой "мастацкай гульні" становіцца сапраўдны графічны карнавал, у калейдаскапічнай цэласнасці якога кожны элемент вылучаецца завершанай фрагментарнасцю. Большая частка знакаў-піктаграм у кампазіцыях П.Кірыліна — гэта ідэаграмы ці лагаграмы, не пазбаўленыя выяўленчай гармоніі. Некаторыя з іх, падобныя на тыя ці іншыя заамарфныя ці антрапаморфныя персанажы, глядзяцца своеасаблівымі татэмічнымі знакамі. Канкрэтнасць вобразнага зместу асобных лагаграм, тым не менш, не заўсёды спрыяе лёгкаму асэнсаванню цэласнага мастацкага вобраза. "Подых" бессвядомасці адчуваецца, але не становіцца дамінуючым.

Нават неспакушаны ў разгадванні выяўленчых рэбусаў глядач вылучае адметную дэкаратыўнасць твораў П.Кірыліна. Амаль арнаментальная архітэктоніка, дэкаратыўная цэласнасць макраструктуры надаюць многім графічным аркушам асаблівую эстэтычную каштоўнасць.

У сваёй творчасці Пётр Кірылін, як гэта, магчыма, ні дзіўна, абапіраецца на рэаліі прыроды, праяўляе асаблівую цікавасць да канструкцый арганічных аб'ектаў, выяўленчага багацця форм зямнога свету. Пры гэтым "мастак быццам бы знаходзіцца ў лоне прыроды і творыць падобна ёй"[6]. Творы, якія з'яўляюцца ў выніку такой эмацыянальнай метафізічнай сузіральнасці, становяцца цалкам вольнымі ад рэальнасці, амаль поўнасцю сфантазіраванымі. Пётр Кірылін захапляецца стварэннем форм, жывое дыханне якіх нібы вядзе мастака па складаным шляху вобразна-графічнай інтэрпрэтацыі рэаліяў свету і ўласных містыфікацый. Яго творчаму духу відавочна блізкія разважанні П.Клее: "Форму нідзе і ніколі нельга разглядаць як завершанасць, як вынік, як канчатковасць; гэта заўжды — генезіс, станаўленне, праява сутнасці. Форма як бачнасць — кепская і небяспечная прыкмета. Форма патрэбная як рух, як сродак, добра, калі гэта дзейная форма. (...) Фарміраванне — рух, дзеянне. Фарміраванне — жыццё"[7]. Напэўна, да такога жыццядзейнага фарміравання П.Кірылін імкнецца ў сваёй творчасці. Нібы сталкер, рухаецца мастак, расстаўляючы на сваім шляху піктаграфічныя знакі-ўказальнікі, падобныя на тыя, што некалі на дарогах пакідалі вандроўнікі для таго, хто ішоў за імі. А для прыхільнікаў творчасці мастака, гледачоў, не "сляпых на іерогліфы"[8], якія спрабуюць зразумець творцу, неапіктаграфічнае пісьмо Пятра Кірыліна з яго пуцяводнымі знакамі — гэта яшчэ адзін шлях да новых незнаёмых і захапляльных мастацкіх вобразаў.

[1] Из воспоминаний К.Цеткин // Ленин и изобразительное искусство. Документы, письма, воспоминания. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 179.

[2] Умозрительная конструкция. Интервью с Герхардом Мерцем// Kulturchronic. 1994. № 5. С. 5 — 6.

[3] Ibid.

[4] Тэрмін Ж.Дэрыда.

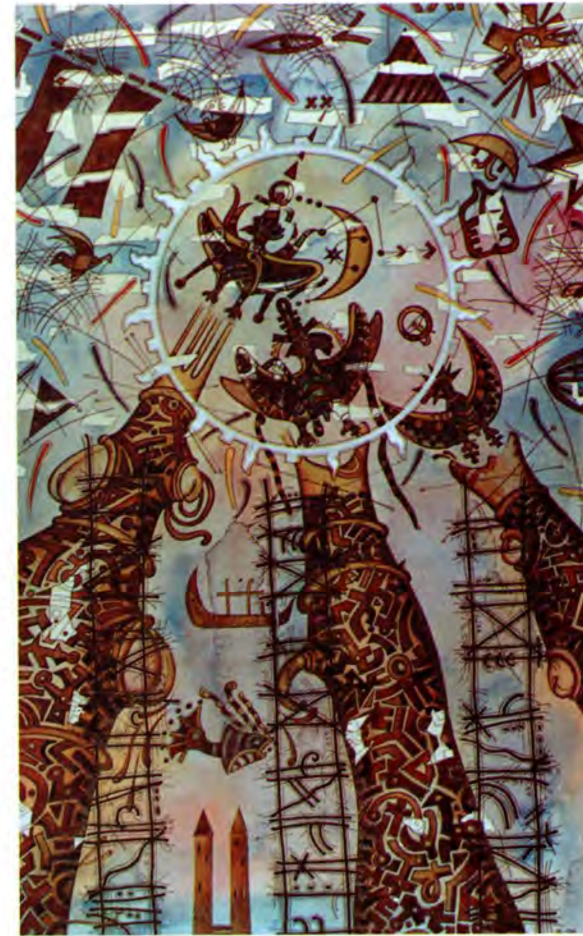
[5] Цыт.па: Кусков С. Живопись после концепции // Искусство. 1988. № 10. С. 29 — 31.

[6] Цыт.па: Klee P. Theorie de l`art moderne. Paris, 1964. P. 32.

[7] Цыт.па: Klee P. Das bildnerische Denken Bd. I Form und Gestaltungslehre. Basel — Stuttgart, 1971. S. 169.

[8] "Людзьмі, сляпымі на іерогліфы" /wenmang/ кітайцы называюць людзей непісьменных.

М



Фледленскія конікі. Змешаная тэхніка, 1997. 76 х 47.

Кола часу. Змешаная тэхніка, 1996. 76 х 47.

Фаварыт неба. Змешаная тэхніка, 1996. 76 х 47.

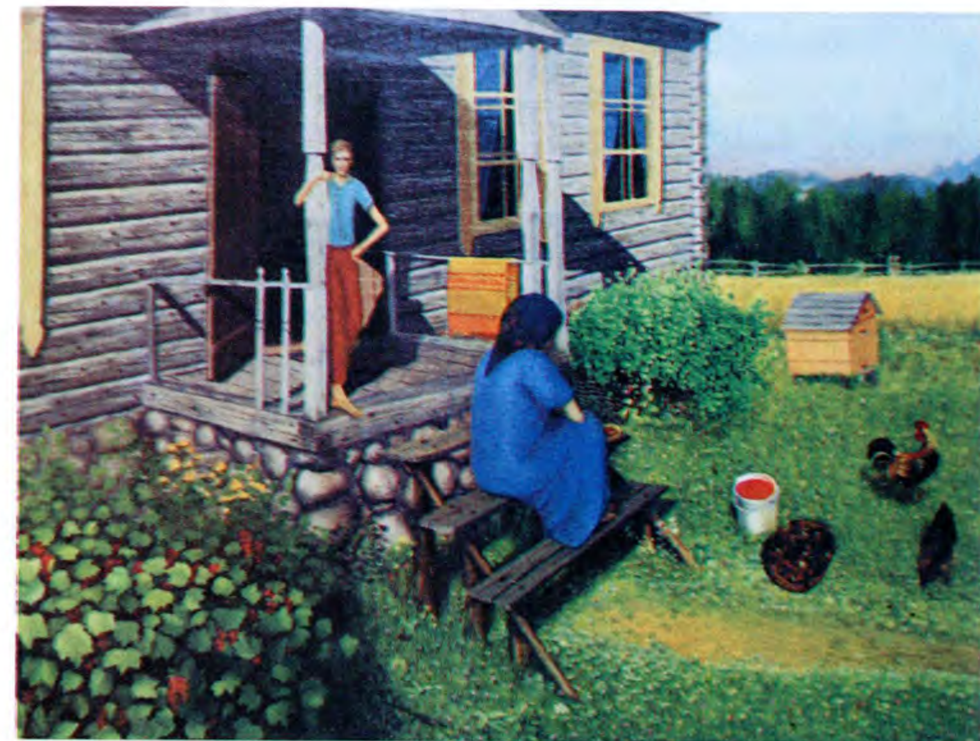
Вежа адзінокіх птушак. Змешаная тэхніка, 1997. 76 х 47.

Язэп Кулак

ТАЛЕНТ — НЕСПАЗНАНАЯ ТАЯМНІЦА

У карцінах мастака-аматара Аляксея Кулака, якія ў канцы 1980-ых — на пачатку 1990-ых гадоў экспанаваліся практычна на ўсіх выстаўках самадзейнай творчасці, заўжды ўражваў настрой нейкай асаблівай прасветленай радасці, незвычайнага замілавання роднымі краявідамі, людзьмі і нават прадметамі. Здавалася, чалавек настойліва просіць нас спыніцца, угледзецца і, як ён, паспрабаваць захаваць у памяці непаўторнае і такое каштоўнае імгненне хараства і гармоніі... Ён спяшаўся жыць і спяшаўся як мага болей увасобіць у сваіх творах, бо ведаў, хвароба сэрца можа не даць داспяваць яму сваю песню. Але ў яго карцінах, як ні дзіўна, няма і знаку трывогі ці паспешлівасці. Хто ведае, можа быць, якраз творчасць і дапамагала Аляксею жыць, не зважаючы ні на што, адчуваць сябе шчаслівым. І яшчэ побач з ім былі блізкія людзі, якія разумелі яго, якія ўспрымалі яго захапленне жывапісам не як дзівацтва, а як божы дар. Яго бацька, фізіёлаг, акуратна зберагае ўсе творы. Сістэматызуе, аналізуе і нават спрабуе спасцігнуць таямніцу з таямніц — як, адкуль прыходзіла да ягонага сына натхненне? На жаль, мы не можам прапанаваць чытачам яго нататкі ў поўным аб'ёме. Але і ўрыўкі з іх, несумненна, адкрываюць для нас шмат цікавага. Азірніцеся навокал, можа, і побач з вамі жыве самабытны творца, можа, і яму зараз патрэбныя вашыя дапамога і разуменне.

Галіна Багданава



Мастак-аматар Аляксей Кулак.

А.Кулак. Хутар. Алей, 1980-ыя гады.

А.Кулак. Гароднiна на кухонным стале. Алей, 1980-ыя гады.

На пачатку 1940-ых гадоў аўстрыйскі біёлаг К.Лорэнц вызначыў, што вышэйшая нервовая сістэма здольная імгненна фіксаваць навакольную абстаноўку, прычым адбітак гэты надоўга зберагаецца ў памяці. Нават качанятка, якое толькі што вылупілася з яйка, можа імгненна зафіксаваць і качкумаму, і чалавека, і цацку. Потым качанятка заўжды беспамылкова пазнае ўсе гэтыя аб'екты. Лорэнц назваў гэтую функцыю англійскім словам "імпрынтынг" (імгненная фіксацыя). Пазней было даказана, што імпрынтынг з'яўляецца ў жывёл у крытычныя моманты жыцця. Паляўнічыя ведаюць, што калі спужаць дзікага звера, ён пасля таго, як уцячэ, абавязкова вернецца на тое самае месца. У чалавека аб'екты ці з'явы, якія ён успрыняў у стрэсавым стане, застаюцца ў галаве на ўсё жыццё. Яны ажываюць у памяці аўтаматычна, з'яўляюцца ў снах. Калі чалавек згадвае іх, сіла перажывання бывае настолькі моцнай, што яны здаюцца як бы рэальнымі. Такія яркія, дакладныя ўяўленні ў псіхалогіі атрымалі назву эйдэтычных вобразаў. Эйдэтызм вельмі ярка выяўляецца ў дзяцей. Гэтая якасць дзіцячай псіхікі дазваляе дзецям бачыць у сваіх цацках рэальных людзей, жывёл і г. д.

У большасці дарослых эйдэтызм зніжаецца да такой ступені, што іх успаміны трацяць дакладнасць і яркасць, робяцца бясколернымі і расплывістымі... Яны ператвараюцца ў паняційныя, лагічна абагульненыя вобразы. На першы план выступаюць функцыі, якасці і прыналежнасць прадметаў, а дакладнасць формы, колеру, дэталізацыя адступаюць на другі план.

Але ў асобных людзей эйдэтызм захоўваецца, іх памяць набывае карцінны характар. З такіх асобаў і могуць атрымацца мастакі. Эйдэтызм распаўсюджваецца не толькі на вобразы ўспамінаў, але і на вобразы, якія ствараюцца фантазіяй творчых людзей пад уздзеяннем пачутага ці прачытанага. Асабліва ярка гэтая якасць чалавечай псіхікі выяўляецца ў самадзейных кампазітараў, мастакоў, якія пачынаюць тварыць без спецыяльнай прафесійнай падрыхтоўкі.

Ажывае маленства...

Наколькі я ведаю, для майго сына, мастака Аляксея Кулака, першаштуршком да многіх твораў сталі расказы ягонай маці, Кацярыны Гардзееўны, "мамачкі", як называў яе ласкава Аляксей,

А.Кулак. Пасёлак маёй мамы. Алей, 1980-ыя гады.

А.Кулак. Мелодыя Беларусі. Алей, 1993.

А.Кулак. Уладзіслаў Сыракомля са сваёю нявестай. Алей, 1989.

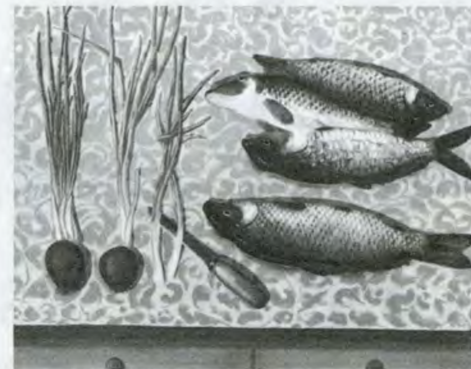
А.Кулак. Святая Алена. Алей, 1995.

А.Кулак. Беларусачка. Алей, 1991.

А.Кулак. Мінскі Чырвоны касцёл. Алей, 1980-ыя гады.

пра яе жыццё на беразе Дняпра, пра тое, як любіла яна хадзіць уздоўж плыні ручая, што працякаў за іхнім домам, як пераходзіла яго па кладачцы, як па доўгім, парослым травою, кустамі і дрэвамі яры з палогімі схіламі даходзіла да самага берага Дняпра. Дрэвы і кусты ў апавяданнях маці былі чароўнымі... І яшчэ яна вельмі любіла маляваць кветкі, яны заўжды напаўнялі яе душу асаблівай радасцю.

Кожнае лета Аляксей гасцяваў у дзеда Антона і бабулі Алімы на хутары ля вёскі Кандратавічы Стаўбцоўскага раёна. Ён шмат блукаў па лесе, любіў прыходзіць на невялікі ўзгорак, які на вёсцы звалі "груд Кулака". Казалі, у маладосці дзед Антон, які быў кавалём, паліў там вуглі



для сваёй кузні... Але прайшоў час, і калгас зруйнаваў хутар. Аляксей, які з-за гэтага вельмі перажываў, паабяцаў нам, што адновіць хутар на сваёй карціне. Твор атрымаўся светлы і жыццярадасны. Вось бабуля перабірае на ганку грыбы, і ён сам, Алёша, стаіць побач... На выстаўцы дасягненняў народнай гаспадаркі СССР у Маскве ў 1987 годзе карціна "Хутар" атрымала сярэбраны медаль.

Рэха гісторыі...

Дзеці, а пазней і падлеткі заўжды з захапленнем глядзяць на тое, што збудавалі іх бацькі, дзяды, прадзеды... Яны з замілаваннем разглядаюць вышыўкі ці малюнкі сваёй мамы, сувеніры, якія зрабіў бацька... Аляксей вельмі ўважліва вывучаў дом, які збудаваў ягоны прадзед яшчэ ў XIX стагоддзі, потым хату, якую паставіў дзед на пачатку XX. Любіў ён і дом, які збудаваў я ў 1950-ых — 1960-ых гадах...

Асаблівае, трапяткое стаўленне было ў Аляксея да касцёлаў у Рубяжэвічах, Івянцы, Ракаве, якія будавалі, а потым і наведвалі ягоныя продкі. Дзед Антон расказаў Аляксею пра тое, што яго родны брат Міхаіл прымаў удзел у будаўніцтве мінскага Чырвонага касцёла (касцёла Сымона і Алены). І Аляксей загарэўся, шмат гаварыў з удавою дзеда Міхаіла, потым на адной з карцін увасобіў гэты касцёл падчас завяршэння яго будаўніцтва.

А калі я расказаў яму пра сваю маладосць, пра тое, як сам жыў у Мінску на Старасласлабодскай вуліцы ў сваёй цёткі Эміліі, пра даўнейшае жыццё мінчукоў, Аляксей намаляваў яшчэ адну карціну, на якой я пазнаў не толькі абрысы да болю знаёмых мне месцаў, але і адзін з вобразаў сваёй маладосці — юную дзяўчыну, якая калісьці так мяне ўразіла...

У нас была легкавая машына, і мы шмат падарожнічалі па Беларусі. Таму Аляксей выдатна ведаў не толькі гісторыю свайго хутара і вёскі Кандратавічы, гісторыю Мінска, але і гісторыю Нясвіжа, Міра, Навагрудка, ён цікавіўся лёсам такіх выдатных сыноў свайго народа, як Адам Міцкевіч, Ян Чачот, Уладзіслаў Сыракомля. Працуючы над увасабленнем іх вобразаў, ён імкнуўся як мага больш дакладна ўзнавіць прыкметы таго часу, калі жылі гэтыя незвычайныя асобы.

А.Кулак. Коні. Алей, 1980-ыя гады.

А.Кулак. Першы ўлоў. Алей, 1980-ыя гады.

А.Кулак. Успамін. Алей, 1993.

Няўлоўны свет жаноцкасці...

Аляксей з-за прыроджанага пароку сэрца не мог хутка бегаць і гуляць са сваімі аднагодкамі. Але ён маляваў і ў сваёй творчасці ўвасабляў тое, што захапляла, хвалявала, цешыла яго ў жыцці... Ён не толькі маляваў, але і асэнсоўваў тое, што малюе. Мне запомнілася, з якою пяшчотаю гаварыў ён заўсёды пра жанчын. Ён казаў, што першы росквіт жанчыны — гэта 16—18 гадоў. Кожнага мастака ў гэты час натхняюць і стройныя фігуркі, і лёгкія рухі, і весялосць, здароўе дзяўчат. А ў 18—23 гады жанчына перажывае ўжо не толькі фізічны, але і эмацыянальна-эстэтычны росквіт. Па словах Аляксея, якраз у гэты час жанчыны пачынаюць адорваць усіх сваімі пачуццямі, яны робяцца адухоўленымі, жаноцкімі. А трэці перыяд росквіту жанчыны, як лічыў Аляксей, — гэта недзе пасля 23—25 гадоў. Адны ў гэтую пару выказваюць свае сямейныя, мацярынскія якасці, іншыя перажываюць інтэлектуальны ўзлёт, пачынаюць тварыць, дасягаюць высокіх поспехаў у той сферы, якую абралі. У гэты перыяд жанчыны могуць у нечым нават пераўзысці мужчын.

Усё асэнсаванае Аляксей спрабаваў увасобіць у сваіх карцінах. І перажываў ад таго, што, насуперак ягонаму жаданню, жанчыны ў яго атрымліваюцца не радаснымі і вясёлымі, а сур'ёзнымі і задумлівымі. Аляксей часта гаварыў з маці, распытваў у яе пра лёс жанчын свайго роду. Ён зрабіў шмат алоўкавых накідаў, збіраўся пісаць алеем вялікі партрэт маці. Але заўчасная смерць не дазволіла яму рэалізаваць сваю мару...

Пераклад з рускай мовы.

М

Барыс Бур'ян

ВОГНІШЧА НА РАЗДАРОЖЖЫ ЧАСУ

— Як ён мяне раздражняе! Звар'яцець можна...

Так адгукнулася на прэм'еру спектакля "Ромул Вялікі", сыходзячы па прыступках слыннай параднай лесвіцы тэатра, адна крытыкеса. "Ён" — гэта пра рэжысёра, Валерыя Раеўскага. Тады падумалася: мо тое гаворыцца прыдзірлівай дамай з замахам на выкрыццё ў рэжысёрскай трактоўцы і сцэнічным увасабленні... прэтэнцыёзнасці? О, як лёгка прышпілялася нешта такое да Валерыя Раеўскага! Ну ці ж можа абысціся без пагоні за арыгінальнасцю рэжысёр, што стажыраваўся юнаком у вядомага тады скандаліста Юрыя Любімава, які ці не кожным сваім спектаклем намагаўся ўзбурыць тэатральную гавань сацрэалізму? Але, схільнасць да кідкай сцэнічнай формы — безумоўная рыса таленту Валерыя Раеўскага. Гэта праўда. І на жывучае з пакалення ў пакаленне пытанне аднаго карыфея рэжысуры "Чым здзіўляць будзем?" ён, паклаўшы руку на сэрца, адкажа, як мне здаецца, наступным чынам: "Чым — пра гэта яшчэ падумаем, а здзіўляць абавязкова будзем". Ужо трыццаць гадоў ён у творчым саюзе з купалаўцамі па-мастакоўску думае над тэкстамі аблюбаваных ім п'ес. Захапляе артыстаў ідэйнай сутнасцю і эстэтычнай прывабнасцю маючага адбыцца спектакля. Па праву мастацкага кіраўніка абавязвае выканаўцаў роляў узняцца над забабонамі, абуджае ў іх творчую ініцыятыву. І — перад намі ў святле рампы ажываюць постаці герояў В.Быкава, А.Макаёнка, М.Матукоўскага, А.Дударава, І.Чыгрынава, У.Шэкспіра, М.Гогаля, Ф.Дзюрэнмата.

У лепшых спектаклях ён выводзіць і робіць зразумелай гледачу грамадскую энергію надзённых і адвечных пытанняў жыцця. Дынаміку пошукаў адказаў на іх у цяперашнія дні. У яго пастаноўках творчы тэрмін выканання спектакля заўсёды дакладна адпавядае часу жывога глядацкага ўспрымання і глядацкага водгуку на ўбачанае.

Падчас спектакля, пастаўленага ім, мы амаль не заўважаем, што сцэна намагаецца кагосьці здзівіць... сіліцца сягнуць у недасягальныя таямніцы чалавечай псіхікі... спрабуе фарсануць эфектным відовішчам. Не! І калі штосьці слепіць нас у спектаклі, дык жа сцэна на тое і люстра — зіхатлівае і бязлітаснае, якое паказвае чалавеку яго боскую чалавечнасць і ягоную жывёльную асобіну. Такі тэатр, калі сабраць у ім лепшыя пастаноўкі Валерыя Раеўскага, супадае з жудасным прасвятленнем людзей. Міязмы зямлі, што ўсцілаецца вялікім слоем касцей і заліваецца морам крыві і слёз, атручваюць насельнікаў планеты, робячы з нас усіх шалёную арду, якая прыкладае сілы, каб ратаваць сябе ад сябе. Нашы пакуты — прыкмета духоўнага абуджэння чалавека ў чалавеку. Збавення прагнем мы ўсе. Пра гэта нам нагадвае Валерый Раеўскі ці не кожным сваім спектаклем. Бясстрашная думка рэжысёра-інтэрпрэтатара можа здзівіць і напалохаць. Бо нам яшчэ так цяжка развітацца з укаранёным у нас ідалапаклонствам. Дзіва што крыху маладзейшая за мяне і паважаная мною крытыкеса пасля "Ромула Вялікага" перасмыкнула плячыма ў адрас не самага любімага ёю рэжысёра: "Раздражняе ён..."

Дзякуй яму за тое!

Фота А.Спрынчана.

М

Тацццяна Арлова

ГРОДЗЕНСКІЯ РАМАНТЫКІ — РЭАЛІСТЫ

У Гродзенскага абласнога драматычнага была заўсёды рэпутацыя моцнага тэатра. Не варта пералічваць усе складнікі гэтага паняцця — прафесійная рэжысура, годны рэпертуар, шмат добрых акцёраў... У кожнага свае крытэрыі. Для мяне "моцны" — значыць не сорамна. Эмацыянальная і расплывістая ацэнка... Удакладню. Калі не робіш скідак на правінцыйны густ і правінцыйныя запатрабаванні.

Другі раз за кароткі час гродзенцы прыехалі на гастролі ў Мінск. Тэатр без усялякага кіраўніцтва (галоўнага рэжысёра няма, дырэктар з былых першакласных акцёраў на новай пасадзе не адчувае сябе гаспадаром) дэманструе, што ён разумее, дзеля чаго існуе ў горадзе, і нясе сваю місію на добрым узроўні.

У тэатра чалавечы голас. Ён не цуд, не міф, не казачнік. Ён мысліць цвяроза. Свае грошы зарабляе нялёгкай працай. Усе артысты пастаянна занятыя справай. Не стварае ілюзій, што ён, гродзенскі, — вялікая духоўная сіла. Ставіцца да сваёй справы як да работы. І толькі зрэдку здараюцца моманты сапраўднага натхнення і ўзлёту. Не варта хітраваць: сёння інакш не выжывеш у маленькім горадзе, дзе ўсе цябе ведаюць.

Гастролі ў сталіцы заўсёды ўзбадзёрваюць. Тут і розныя крытыкі паглядзяць, паразважаюць, свае калегі ацэняць, дый да высокага кіраўніцтва бліжэй (гэта, як кажуць, важна для перспектывы развіцця). Прывезлі летам 1999 года чатыры свае ўдарныя спектаклі: "Рагнеда і Уладзімір" па п'есе А.Дударава, "Дацкая гісторыя" паводле Х.К.Андэрсена, "Рамантыкі" па п'есе Э.Растана, "Кароль, дама, валет" паводле У.Набокава.

Прапанаваны выбар на ўсе густы. Новая беларуская гістарычная п'еса. Праверанае часам імправізацыйнае, сентыментальна-скептычнае відовішча для дарослых на тэму "Брыдкага качаняці". Наіўна-рамантычная п'еса вялікага аўтара "Сірано дэ Бержэрака", нікольні не падобная на гісторыю паэта. І, нарэшце, прэм'ерны спектакль паводле ранняга Набокава. Ні з кім рэпертуар не перакрыжоўваецца і не канкуруе. Гэты "наборчык" прапанаваны тэатрам з берагоў Нёмана. Што тут падкупляе? Раўненне на класіку. Разлік на касавы інтарэс публікі. Літаратурны матэрыял, які практычна не мае сцэнічнай гісторыі. Значыць, можна стаць першаадкрывальнікам. Дзе спробы, там і дараваныя памылкі.

Самы стары спектакль у рэпертуары "Дацкая гісторыя". Яго ўжо бачылі мінчане. Ён ідзе з нязменным поспехам у любых умовах. Не прывезці яго, не паказаць было б недаравальна. Некаторыя глядзелі яго трэці, чацвёрты раз і гэтак сама, як упершыню, смяяліся. Спектакль сапраўды вельмі радасны і светлы. Рэдкі выпадак, калі нагода для смеху — не тупыя жарцікі, а цэлая прадуманая сістэма тонка заўважанага падабенства людзей і звяркоў.

У прынцыпе такі ход — не навіна. Нешта падобнае ўваходзіць у абавязковы эцюдны трэнаж студэнтаў тэатральнай ВНУ. Ім прапаноўваюць паказаць прадстаўнікоў фауны, і, як правіла, яны гэта робяць бліскуча. Потым усё забываецца, таму што ў тэатры прырода такога пераўвасаблення бывае незапатрабаванай. За выключэннем тых выпадкаў, калі акцёр трапляе ў ТЮГ або тэатр лялек. Там яны іграюць жывёлін як мага больш праўдападобна, не іранізуючы.

Дарослы тэатр ставіць вядомую казку пра брыдкае качаня, якога ўсе штурхалі як вырадка, пасля прызналі, убачыўшы, што гэта — лебедзь. Усё роўна дзівосная птушка засталася чужой на птушыным двары. Фінал у стылі "хэпі энд" нечакана перапыняецца, калі з'яўляецца новая асоба — тата-качар. Сам пастаноўшчык Генадзь Мушперт, дарэчы, цудоўны акцёр, са скрыпачкай, у некалькі секунд ладзіць сапраўдны вэрхал. Пералётны татуля з'яўляецца якраз своечасова, калі пачынае паблісківаць цукровы сіроп ад усеагульнай радасці. Беласнежным лебедзям у багатых шаўках ужо няма чаго рабіць. Птушнік святкуе вызваленне ад Іспанкі, якая доўга кіравала, ды вось у суп трапіла. Усё фальшыва, таму што заўтра птушкі знойдуць новую ахвяру.

Падраны тата-качар прагне кахання і пашаны. У гэтым лагічным канцы нібыта пачатак новай гісторыі.

"Дацкая гісторыя" некалі раскручаная Адольфам Шапірам для рыжскага ТЮГа. Усё, да чаго датыкаўся гэты рэжысёр, набывала рысы ягонага асобаснага свету, вельмі скептычнага і прафесійна дасведчанага. З ім можна было не пагаджацца, але гэта заўсёды было цікава, нават тады, калі гісторыя Рамэо і Джульеты разыгрывалася на галубятні сярод птушынага памёту. Так што Шапіра да звяркоў заўсёды быў неабыякавы. І мне здаецца, працуючы ў дзіцячым тэатры, паслядоўна змагаўся са стэрэатыпамі савецкага ўяўлення пра тое, якім абавязаны быць тэатр для дзятвы. Усё ў яго было па-даросламу. І прываблівала менавіта дарослую публіку.

Дзе тыя залатыя часы рыжскага ТЮГа? Дзе сам Шапіра, выгнаны з Латвіі?

Справа ягоная жыве. У ягоных акцёрах і вучнях. Таленавітыя ўрокі не праходзяць марна. У пастановачнай манеры Г.Мушперта, які мае беларускую адукацыю, пастаянна адчувальная школа А.Шапіры. Толькі праўдападабенства дэталяў. А ў астатнім адыход у мастацтва перабольшанае, празмернае, джалючае, як пчала. Унутраны свет павінен быць загадкавым, незразумелым. Гэта трымае ўвагу.

Спектакль "Дацкая гісторыя" пабудаваны як цэлы каскад канцэртных нумароў-выхадаў. У кожнага свая музычная тэма і свой набор правераных трукаў. Здзіўляе, што пры такім вырашэнні замест штампаў — імправізацыі. Здавалася б, за пяць гадоў існавання спектакля можна працаваць на аўтапілоце. Але не. Акцёры, відавочна, любяць гэты птушыны двор, так падобны на любы невялічкі чалавечы калектыў, дзе абавязкова прытрымліваюцца традыцый, паняццяў маралі і дзе квітнеюць хатнія сваркі. Акцёры дыстанцуюцца ад іх і робяць іх смешнымі.

Усе магчымыя апладысменты і кампліменты збірае С.Курыленка ў ролі Пеўня. Аднак у спектаклі вельмі многа добрых акцёрскіх работ, таму што ён па-сапраўднаму ансамблевы. Адзначаю А.Красікаву, У.Капранава, А.Шэлкаплясава, Л.Волкаву, А.Лук'янаву, А.Луцэнку. У астатніх проста ролі невялічкія.

Такой шчыра святочнай ігры не давялося ўбачыць у спектаклі "Рагнеда і Уладзімір", дзе ўсё было скіравана на перамогу, на падзейнасць. Запрошаны з Мінска рэжысёр Валерый Мазынскі вядомы як "дударавед". Фактычна ён ставіў усе п'есы Аляксея Дударава і ведае ягоную аўтарскую свядомасць цудоўна. Пераход драматурга ад сучаснай тэмы да гістарычнай, здавалася б, вельмі блізкі і Мазынскаму.

Усялякая гістарычная п'еса патрабуе вялікай колькасці дзейных асоб. Пры малым іграе часе немагчыма ўсіх пачуць і запомніць. Аднак на сцэне дзейнічае ўся трупа. Плюс напаўтанцавальная масоўка з паказам язычніцкіх абрадаў. Сумна, што ўсе выканаўцы аднолькава пасрэдныя. Апранутыя ў старажытныя палатняныя шаты, яны больш падобныя на патрыцыяў і плебеяў са старых іграе фільмаў пра падзеі старажытнага Рыма. Перабольшана пафасная пластыка і мова. Няўцямнасць сэнсу. Змярцвела-карцінны злепак гістарычных падзей не абуджае ўяўлення, не турбуе розуму.

Упэўнена, што тэатр прагнуў удачы і спадзяваўся такім нязвыклым для яго матэрыялам абудзіць сучасныя асацыяцыі. Але акцёрскую прыроду не падманеш: стварaецца ўражанне, што падкормка ў раслін мінеральная. Высокія сцябліны, вялікае лісце і дробныя нясмачныя плады.

"Рамантыкаў" узяў у работу Мадэст Абрамаў, разлічваючы, відаць, захапіць сучаснага гледача лірыка-рамантычнай камедыяй, у якой шмат дасціпнага паэтычнага тэксту. Да тэкстаў мы даўно не прыслухоўваемся, дык няхай прагучыць слова. Але ж гэтак я толькі мяркую. Лепшае, што напісаў Эдмон Растан, —

А. Шэлкаплясаў (Франц), Л. Волкава (Марта).

А. Шэлкаплясаў (Франц), Л. Волкава (Марта).

А. Шэлкаплясаў (Франц).

С. Курыленка (Драер), Л. Волкава (Марта).

"Сірано дэ Бержэрак". У тэатры ёсць выканаўцы для гэтай п'есы, але чамусьці аддалі перавагу лёгкай забаўцы, хоць і з заяўкай на пародыю. Зрэшты, які сэнс нешта раіць тэатру?! У яго свая рэпертуарная палітыка. "Рамантыкі" — зручная забаўка. Да таго ж "Сірано" пачалі б параўноўваць са знакамітымі спектаклямі, а тут першаадкрывальнікі.

На жаль, нічога не адкрылі. З трывалым рамяством і відавочным задавальненнем вядучыя акцёры сыгралі ў лепшых традыцыях старога тэатра. Яркія безгустоўныя анучы касцюмаў і афармлення ў чарговы раз нагадалі, што так цяпер не апранаюць і не афармляюць.

Другая традыцыйная тэатральная пара герояў, С.Марэцкая і А.Шэлкаплясаў (першай можна лічыць дуэт Л.Волкавай і С.Курыленкі), на жаль, выглядае ў спектаклі "Рамантыкі" значна слабей, чым у іншых работах. Дзіўным чынам свежымі і арыгінальнымі ў спектаклі аказаліся другарадныя дзейныя асобы. Рэжысёр М.Абрамаў прыдумаў жывую сцяну, якая ўмоўна падзяляе дзве канкуруючыя сям'і — таты Бергамена і таты Паскіна. Гэтыя маладыя людзі, як зазначана ў праграмцы, "студэнты акцёрскага факультэта", вельмі жвавыя і вясёлыя. З сучаснымі татуіроўкамі на твары і лёгкай пластыкай, менавіта яны задаюць настрой "Рамантыкам".

Увогуле адносіны публікі да рамантычных твораў сёння складаныя. Відавочныя ўзаемнае непаразуменне і недавер. Здавалася б, усё рамантычнае дарэшты высечанае з сучаснага жыцця. Аднак штосьці патаемнае, невытлумачальнае, магчыма, нерэалізаванае ў нашым быцці нібы магнітам прыцягвае да рамантыкі. У кожным стылі ёсць не толькі ўласцівыя яму выразныя рысы, але і магчымасць парадаксальнага погляду. Ужо нават аўтар, сам Эдмон Растан, чыстую рамантыку адмаўляе і прапануе своеасаблівы розыгрыш, камедыйнае асэнсаванне гісторыі Рамэо і Джульеты. Напэўна, гэта і ёсць падказка пастаноўшчыку п'есы. Як ў выпадку са "Сцяной", сітуацыю "Рамантыкаў" варта вывесці з ўзноўленага часу, перасунуць у іншае вымярэнне, зрабіць больш сучаснай, і тады мусіць з'явіцца такі неабходны дух парадокса.

Вернемся на хвіліну да "Рагнеды і Уладзіміра". Аўтар п'есы таксама стварае даволі рамантычны твор пра вялікае каханне. Тут выпісаны сны, фантазіі, высокія словы, славянскія абрады... Традыцыйным рамантычным вэлюмам ахінутыя дзеянні Рагнеды. І нават на нейкі момант прапануецца не думаць пра сапраўдны характар князя Уладзіміра і ягоную ролю ў гісторыі. Ніштo чалавечае і яму не чужое. Можа быць, каго-небудзь і гэты персанаж кахаў па-сапраўднаму. Чаму б не? У спектаклі да апошняга моманту ён амаль як Рамэо. Толькі замест сцэны ля балкона прызнанне ў каханні адбываецца ў дзікіх лясах паміж Ноўгарадам і Полацкам. І сапраўды рамантычны погляд на адлегласць, якая раздзяляла закаханых у тыя далёкія часы.

Тады як могуць вырвацца ў Рагнеды яе прысудныя фінальныя словы: "Ты, Уладзімір, раб! І сын рабыні... У тваім сэрцы звер, а не любоў..."?

Можа, і тут асаблівы парадокс рамантычнага ўспрымання свету? Як каханне-насланнё ў адно імгненне ператварылася ў прысуд і ўчынак, які назаўжды зрабіў ворагамі Рагнеду і Уладзіміра, але пры гэтым злучыў іх даволі доўгім замужжам і агульнымі дзецьмі?

Шматлікія пытанні людзей, знаёмых з гісторыяй айчыны і законамі тэатра, прымушаюць больш спрачацца і сумнявацца, чым атрымліваць задавальненне ад мастацтва. Рамантычную цягу да казкі можна перабіць толькі глытком іроніі, развянчаць рамантычнае прытворства. Нагадаем, між іншым, што смелыя рамантычныя эксперыменты ў галіне формы былі плённа ўспрыняты авангардыстымі. Ад мастацтва ідэалізацыі жыцця, як высветлілася, адзін крок да прынцыповага скасавання сувязей мастацтва з рэчаіснасцю. Успомніце трактаты Кандзінскага. Мадэль грамадства — піраміда. У яе падмурку людзі прымітыўныя, на вяршыні — адухоўленыя. Вось такая канцэпцыя асобы і свету. Ці памятае пра гэта тэатр?

І, нарэшце, сцэнічная версія ранняга рамана Уладзіміра Набокава "Кароль, дама, валет". Выдатны руска-амерыканскі пісьменнік названы крытыкай класічна ясным і рамантычна празмерным, вельмі прывабны для сучаснага гледача. Да ягонага элітарнага почырку няпроста падабраць ключы, і гэта зрабіла аўтара зусім недасяжным для беларускага тэатра. Хіба што "Лаліта" віхурай пранеслася па нашых сцэнах і прынесла больш расчаравання мастацкім узроўнем пастановак, чым захапіла даследаваннем дзіўнага і жахлівага кахання, такога ўласцівага нашаму скажонаму стагоддзю. Заакіянскія калегі ставяць Набокава побач з Гоголем, Талстым, параўноўваюць з Кафкам, што, безумоўна, робіць гэтага пісьменніка яшчэ больш загадкавым.

Сваю ўлюбёнасць у твор гродзенскі рэжысёр Генадзь Мушперт не хавае і нібыта не можа спыніцца ў даследаванні набокаўскай стылістыкі, сапраўды тэатральных прыёмаў і містыфікацый. У цэнтры ўвагі даволі банальная гісторыя — любоўны трохкутнік. Ён закручаны як захапляльны дэтэктыў з "развіццём і паўтарэннем патаемных тэм". З "Лаліты" ў спектакль Мушперта трапляе вобраз знікаючага хараства. Набокаў піша пра гэта так: "Хараство адходзіць, хараству не паспяваеш растлумачыць, як кахаеш, хараство нельга ўтрымаць, і ў гэтым — адзіны смутак свету. Але які смутак!"

Не памятаю, хто са знаўцаў творчасці Набокава сказаў, што гэты аўтар "патрабуе заходняй прышчэпкі", што тут мусіць прысутнічаць змешаная манера і традыцыя, дзе паняцце "рускі пісьменнік" адыходзіць на другі план. Ужо згаданы намі рэжысёр Адольф Шапіра добра гэта пацвердзіў у пастаноўцы "Вынаходніцтва Вальса" ў Рыжскім тэатры юнага гледача. У роўным партнёрстве рэжысёра і пісьменніка падкупляла неўласцівая тагачаснай савецкай рэчаіснасці рэканструкцыя філасофіі і побыту заходняга свету.

Галоўных герояў спектакля Мушперта іграе, зразумела, зорная пара гродзенскага тэатра — Л.Волкава і С.Курыленка. Трэцім працуе А.Шэлкаплясаў. Адвечны пошук ідэалу і адвечнае вяртанне да адзіноцтва. Лагічная сувязь гэтых з'яў і зноў спроба разарваць ланцугі і вузлы.

Заходні горад Гродна, відаць, зрабіў і гэтым акцёрам "заходнюю прышчэпку", таму што яны нейкія нетутэйшыя і ў балаганных прыёмах, і ў шчырасці, і ў адчуванні свету. Экзотыка і халодны мадэрн нават у тым, як носяць акцёры касцюмы. Пагадзіцеся, што з такой вытанчанасцю мы сёння сутыкаемся не часта.

Сцэнаграфічна спектакль вырашаны ў стылістыцы чорнабелага кіно, як і павінна быць падчас росквіту нямецкага экспрэсіянізму. Дый усё жыццё герояў чорна-белае, дакладней, жыццё мужчын. І ў ім, як "каляровы матылёк у шаўку", пырхае, шамаціць і трымціць прыгажуня Марта (Л.Волкава). Усё гэта трыо, уключаючы Драера (С.Курыленка) і Франца (А.Шэлкаплясаў), вядзе картачную гульню з жыццём і смерцю. Смерць даволі жартаўліва ходзіць па пятах Караля, таму што так захацелася Даме. Валет, як і належыць гэтай масцы, малады і прывабны, не надта разумны. Аднак у выніку гіне Дама — хараство згарае першым.

Набокаў ствараў свой раман, атрымліваючы асалоду ад вытанчанай і мудрагелістай гульні лёсу, наканавання, выпадку, а падпісаў яго псеўданімам Сірын. Гэта азначае райскую салодкагалосую і гіпнатычную птушку. Усё гэта адчуў і перадаў тэатр. Дзея адбываецца ў Берліне, няма ў аўтара яшчэ нічога рускага. І гэта "нетутэйшае" адчувальнае ва ўсім спектаклі. Гэта вялікая ўдача рэжысёра — вызваліцца ад звыклага, знаёмага, будзённага, прэснага і павесці гледачоў у таямніча-магнетычны свет па той бок люстэрка.

У спектаклі ёсць персанаж, які ўмоўна названы Вынаходнікам. Акцёр А.Марцынюк іграе яго і адначасова яшчэ шэсць або сем маленькіх роляў, у якіх угадваецца менавіта Вынаходнік усялякіх канфліктаў. Ён розны і неверагодна загадкавы, шчыры на словах і закрыты, замураваны ў сваіх сапраўдных намерах. З гэтай удачай хочацца павіншаваць акцёра.

З шчыльна населенага дзейнымі асобамі і мімічнымі пастацямі спектакля вее холадам адзіноты, узаемнага неразумення. Гэта галоўная нота, мелодыя нямецкага асяродка 1928 года, добра ўгадваецца і расшыфроўваецца глядзельнай залай.

Думаецца, што спектакль гродзенцаў складае сур'ёзную канкурэнцыю сталічным тэатрам і можа з годнасцю прадстаўляць наша сцэнічнае мастацтва на ўсіх магчымых фестывалях.

Фота А.Спрынчана.
Пераклад з рускай мовы.

М

Аляксей Ляляўскі

КАЛІ ЦУД ПАЧЫНАЕ АДБЫВАЦЦА

Новая пастаноўка Аляксея Ляляўскага на сцэне Дзяржаўнага тэатра лялек, паказаная напрыканцы мінулага тэатральнага сезона, выклікала ў многіх гледачоў устойлівую рэакцыю адмаўлення, непрымання, абурэння. Нечаканым быў не толькі выбар сцэнічнага твора — "Ганеле" Г.Гаўптмана, але гранічна абвостраная тэма дзіцячага самагубства, якая ва ўсю трагічную моц прагучала са сцэны. Спектакль гэты — не проста яркі і нонканфармісцкі твор мастацтва. Ляляўскі робіць выклік тэатральнай шараговасці. Тым, хто не толькі ў лялечным тэатры, а і на драматычнай сцэне наракае на адсутнасць п'ес, вартых увасаблення.

"Ганеле" ў Дзяржтэатры лялек шакіруе і адначасова выклікае павагу. Тэатр распачынае з дзецьмі гаворку пра жыццё і смерць. Робіць гэта жорстка, проста — вочы ў вочы.

Гісторыя Ганеле трагічная. А яе жыццё — сапраўднае выпрабаванне подласцю. Дзяўчынка памірае ў прытулку для валацуг, збітая п'яным айчымам пасля спробы самагубства. І некаторым здаецца, што гэта занадта моцна для пераграважанай псіхікі сучаснай дзятвы. Хоць шэрыя джунглі сучасных шматпавярховак часам прапануюць ім не менш страшныя выпрабаванні.

П'яны садыст-айчым узнікае ў хворым уяўленні Ганеле ў выглядзе волата з незвычайна велізарнымі кулакамі. І гэта зусім не абстрактны вобраз для дзяцей, якія жывуць у краіне, дзе п'янства стала навіцца нацыянальнай бядой. У старадаўняй гісторыі пра Ганеле, якая ўзнікае на сцэне нібыта з ілюстрацый да дарагіх старых кніг, у размове з дзецьмі пра жыццё шмат сучаснай бязлітаснай праўды.

Размова з дзецьмі пра смерць, як ні дзіўна, больш гуманная. Рэжысёр А.Ляляўскі разам з мастаком А.Фаміной гранічна набліжаюць да малога гледача не васковае, халоднае абліччa. Такім чынам дапамагаюць зразумець сапраўдны кошт жыцця. Ператвараючы Ганеле ў яе апошні зямны час у цудоўную нявесту-прынцэсу, тэатр прапануе гледачам задумацца пра вечнае...

У спектаклі цудоўныя, вытанчаныя лялькі, створаныя выдатным тэатральным мастаком Алінай Фаміной. Рухомая і трапяткая атмасфера ўзнікае на сцэне праз зіхаценне агню ў цэмры. Полымя выхоплівае твары герояў, скажоныя свавольнай гульнёй святла. Іх постаці падаюцца гіганцкімі... Можна доўга ўзнаўляць эпізоды спектакля... Ды толькі не менш цікава зразумець, і як ён нараджаўся, — з першых вуснаў.

Людміла Грамыка.

Галоўны рэжысёр Дзяржаўнага тэатра лялек Рэспублікі Беларусь Аляксей Ляляўскі.

Вельмі раздражняе пераклад Бальмонта. Сваёй ненатуральнасцю мовы. Залішняй рамантычнасцю. Гаўптман — рэаліст. Нават натураліст. Ён — аўтар "Ткачоў". Бальмонта збіла з панталыку першапачатковая назва — "Узнясенне Ганеле Матэрн". Вось ён і перапісаў п'есу. Атрымаўся даволі сентыментальны опус.

Чуміна — па ўсім відаць — пасрэдны пісьменнік. Таму імкнулася захаваць Гаўптмана ў Гаўптмане.

Любы перакладчык перапісвае аўтара на свой манер. Шэкспір Пастарнака — гэта не Шэкспір. Гэта — Пастарнак.

Час накладае свой адбітак на тэкст. Вельмі рэдка трапляюцца п'есы, у якіх персанажы размаўляюць натуральна.

Трэба не толькі асучасніць тэкст, але і перакласці п'есу з літаратурнай мовы на сучасную.

Гаварыць пра тое, што важна

Сучасны тэатр закатаваны ўпрыгожваннем рэчаіснасці. Ён адышоў ад праблем рэальнага жыцця.

Большасць спектакляў — пра сяброўства. Часам — пра каханне. І сяброўства, і каханне — нейкія павярхоўныя, несур'ёзныя.

Гледача прывучылі бяздумна адпачываць у тэатры. Дзяцей таксама. Дзеці радуюцца, што персанажы на сцэне дурнейшыя за іх. Мімаволі асмейваюць лялек. Перастаюць верыць, што лялька — жывая.

Пачала раздражняць колькасць акцёраў на сцэне. Хочацца тэатра лялечнага.

Лялька

Лялькі пакідаюць лялечны тэатр. Яны пакрыўджаныя паблажлівым да іх стаўленнем.

Спектакль-ігра прадугледжвае вяршэнства акцёра. Гурый Барышаў кажа: "Ігра акцёра ў суправаджэнні лялек". Ці не з гэтай прычыны лялька перастае выклікаць суперажыванне?

У ляльку трэба верыць.

Пачатак

Дзесяць гадоў таму я прынёс гэтую п'есу ў тэатр. Фаміна доўга не пагаджалася. Вянтэжыла тэма. Удалося пераканаць. Прайшло некалькі гадоў. Чыталі на трупе. Пасля — абмеркаванне. Толькі адзін чалавек "за" — Лена Барысава, якая заўзята даказвала: "Гэта светлая п'еса! Не чарнуха!" Прысуд — "пастаноўка не рэкамендуецца".

Святло

"Тэатральнае святло". Як шмат у гэтым выразе! Музыка святлаценю. Гульня бліку на твары лялькі. Персанаж, які крычыць у цемру. Ціхія галасы ў прыцемках... Кантрастнасць мізансцэнічных планаў.

Тэатр зноў узрадаваў сваёй непрадказальнасцю. Светлавой апаратуры, неабходнай для спектакля, не будзе. Няма грошай. Увесь мізансцэнічны малюнак ляціць да д'ябла. Усё даводзіцца пачынаць спачатку.

Прастора

Чытаючы п'есу, ніяк не мог уявіць сабе рэалістычную дэкарацыю. У гэтым пакоі не можа быць акна, лесвіцы, дзвярэй...

Толькі мэбля. Дэталі. Рэквізіт. І вялікая чорная прастора. Дзея імгненна пераносіцца з экстэр'ера ў інтэр'ер. З адной часткі пакоя ў другую.

Стварыць адчуванне аднснасці прасторы, калі глядач не можа зразумець, як далёка яна цягнецца. Расцягваць і сціскаць яе.

Час

Велізарная дынаміка дзеяння. Як увасобіць яе? Дзеянні персанажаў патрабуюць падрабязнасцей, дэталяў.

Самым галоўным робіцца "як?". Як сеў? Як падышоў да стала? Як павярнуў галаву?

"Ганеле" Г.Гаўптмана. Дзяржаўны тэатр лялек Рэспублікі Беларусь.

Нельга баяцца пэўнай запаволенасці пластыкі. Трэба кампенсаваць яе актыўнасцю ўнутранага жыцця.

Тым не менш аб'ём тэксту занадта вялікі. Неабходна скараціць, як мінімум, на трэць.

Тэхніка

Праца з лялькай патрабуе надзвычайнай канцэнтрацыі. Асабліва складана, што кожную ляльку ажыўляюць два або тры акцёры. Трэба сачыць за святлом, музыкай, тэкстам, партнёрамі.

Без права на памылку

Літаральна пазнавальная сітуацыя. Набліжанасць да рэалій сённяшняга жыцця. Сучасная лексіка — грубая, амаль вульгарная. Бязлітасныя, жорсткія адносіны паміж насельнікамі прытулку. Бяздзейнасць дабрыні. Адхіліць усё, што можа ўспрымацца рамантычным. Праз агрубленне — да пачуццяў гледачоў. Убачыць за нагрувашчваннем словаў, рэмаркамі, опусамі літаратуразнаўцаў трагічныя падзеі і без аглядкі ўвасобіць іх на сцэне.

Маладыя акцёры

Дзевяць гадоў назад я запрасіў на ролю Міранды ў шэкспіраўскай "Буры" студэнтку першага курса Акадэміі мастацтваў. Цяпер другакурсніца Наташа Кот іграе Ганеле. Рызыка вялікая.

Ганеле павінна быць чужой сярод іншых персанажаў. Акцёрам, якія прыцерліся адзін да аднаго за шмат гадоў, гэта сыграць складаней.

Лялькі-2

Вера ў ляльку павінна пацвярджацца на кожнай рэпетыцыі, на кожным спектаклі.

Ляльку нельга прымушаць. Ні голасам, ні рухам. Трэба рухацца за ёю, як бы цяжка гэта ні было.

Цуд пачынае адбывацца.

Штампы

Спрактыкаваны акцёр у бальшыні выпадкаў пачынае авалодваць лялькай з паўтарэння ўжо знойдзенага ім аднойчы стылю руху. Гэта называюць "майстэрствам", "прафесійнасцю". Пераканаць акцёраў забыцца пра ўсё, што яны могуць. Усё пачаць спачатку.

Анёлы

Анёл зрабіўся агульным месцам пры адлюстраванні чагосьці нябеснага, боскага.

Якіх анёлаў бачыла Ганеле? Гэткіх, як на танных літаграфіях? Але ж у яе ўяўленні яны былі Анёламі!

Тэкст-2

Мова персанажаў павінна быць пазнавальнай. Не могуць прастытутка і звар'яцелы стары размаўляць на літаратурнай мове пачатку XX стагоддзя.

Узаемаадносіны павінны быць агрублены. Тады прага і вера Ганеле ў магчымасць вызвалення ад жыцця будуць апраўданы.

Музыка

Музыка — унутраны свет Ганеле. Незалежна ад таго, што адбываецца на сцэне, музыка адпавядае эмацыянальнаму свету Ганеле. Яна эмацыянальны камертон падзей.

Тульпэ чытае малітоўнік — музыка: Ганеле сустракае Готвальда, іх размова. Ганеле кідаецца ў ваду.

Узнікае шматмернасць сцэнічнай дзеі.

Пераклад з рускай мовы.

Фота А.Спрынчана.

M

"Ганеле" Г.Гаўптмана. Дзяржаўны тэатр лялек Рэспублікі Беларусь.

ЭДУАРД ХАНОК: "ЛІЧУ СЯБЕ ШЧАСЛІВЫМ ЧАЛАВЕКАМ..."

Эдуард Сямёнавіч Ханок, народны артыст Рэспублікі Беларусь, — кампазітар-песеннік і аўтар рэкорднай колькасці эстрадных шлягераў. Дастаткова назваць песні "Завіруха" і "Вы шуміце, бярозы", "Паклонніца" і "Малиновка", "Ты моя отрада" і "Комсомольская площадь", "То ли еще будет", "Ты возьми меня с собой", "Реченька туманная", "Счастливый случай", "Здравствуй, чужая милая", "Я у бабушки живу". Кампазітар супрацоўнічае з такімі вядомымі паэтамі, як Г.Бураўкін, Н.Гілевіч, С.Законнікаў, У.Карызна, Л.Пранчак, Н.Тулупава, А.Бадак. Піша песні на тэксты вядомых паэтаў Р.Гамзатава, Р.Раждзественскага, С.Кірсанава, Я.Далматоўскага, А.Дзяменцьева і інш.

Творчасць Э.Ханка вядомая і прызнаная не толькі ў Беларусі. Аднак сёння адчуваецца відавочны дысбаланс паміж прафесійнай незапатрабаванасцю кампазітара на Радзіме і папулярнасцю па-за яе межамі. Пра стан сучаснай беларускай эстрады і песні творца разважае на гэтых старонках.

Самае складанае ў маёй прафесіі, якая мае непасрэднае дачыненне да эстрады, — яе недаказанасць. Таму што сама эстрада — такое шырокае паняцце, што ўключае ў сябе абсалютна ўзаемавыключальныя элементы. Розныя з'явы эстрады — справа густу: слухачы ўсё ўспрымаюць па-рознаму. Аднаму, напрыклад, "Пусть всегда будет солнце" падабаецца, а іншаму, магчыма, Пенкін. Інакш кажучы, эстрада адрасавана розным слаям насельніцтва.

Цяпер эстрада стала займаць сваё, натуральнае месца. Доўгі час яна была пад жорсткім кантролем, і каштоўнасць твора вызначалася не густам яго творцаў, а меркаваннем тых людзей, якія мелі права гэта вырашаць і рэгуляваць. Яны маглі сказаць "Не!" — і песні ўжо не будзе.На эстрадзе шмат вызначае выключна ідэалогія. Калі прыйдзе новы ідэолаг і скажа: "Мне гэта не падабаецца!", — тады і мы будзем слухаць тую эстраду, якую слухалі раней — на адзін манер і густ. Я не хачу казаць, што там раней існавалі выключна кепскія песні. Былі і добрыя. Але савецкая эстрада — не эстрада, пры ўсёй павазе да яе. Гэта з'ява ідэалагічнай надбудовы.

Сёння эстрада пашырыла свае рамкі. Вобразна кажучы, адчыніліся шлюзы і палілося ўсё. І ніхто не ведае, дзе норма. Добра гэта ці дрэнна — я не ведаю, не хачу быць суддзёй. Увогуле эстрада — гэта не голас, гэта імідж (успомніце Шульжэнку, Бернеса, Уцёсава). Калі ён замацаваўся ў народзе, стаў неад'емным ад спевака, тады яго ўсё роўна будуць слухаць — што б ні здарылася. Іншая справа, што сёння ў пэўным сэнсе на эстраду выйшла "карчма". Але ж гэта, як мне здаецца, часовая з'ява, усё ненатуральнае павінна адысці. А месца "карчмы" — у карчме.

Калі ж казаць пра беларускую эстраду і песню, дык я абсалютна згодны з тым меркаваннем, што яна цяпер, на жаль, знаходзіцца ў стане заняпаду. У гэтым і вялікі трагізм, але і заканамернасць. Наша эстрада перажыла незвычайны ўзлёт: пачаў яго В.Вуячыч, працягнулі "Песняры", "Верасы", "Сябры". Натуральна, што пасля такога ўзлёту павінна быць, па ўсіх законах, нармальнае падзенне. Само па сабе гэта не добра і не дрэнна — але абсалютна лагічна.

Ды толькі і тады, і сёння беларуская эстрада развівалася, на жаль, аднабакова. Яе развіццё пайшло па лірыка-патрыятычным рэчышчы, яна была празмерна ідэалагізавана. Шлягераў у нас няма, няма іх традыцыі — менавіта беларускамоўнай: прымаюцца і ўспрымаюцца іншыя (тыя ж расійскія выканаўцы), а свае — не. Нонсенс! Успомнім хоць бы Машу Распуціну — у нас бы яе ў такім выглядзе і блізка да сцэны не падпусцілі.

Апошнім часам я часцей працую ў Маскве і таму лепш адчуваю сябе маральна. Спадзяюся, што калі не ў гэтым, дык у наступным годзе траплю ў "Песню года". У Мінску працаваць у шлягеры абсалютна бессэнсоўна. Толькі адчуваеш сябе зняважаным... У мінулым годзе адбылася падзея, пра якую марыў: я залічаны ў аспірантуру Расійскай акадэміі музыкі!

Беларускі шоу-бізнес такі ж "нулявы" ў параўнанні з расійскім, як і апошні ў параўнанні з сусветным: зусім іншая арганізацыя і адпаведна — аплата. Таму калі А.Пугачова гаворыць, што яна "жабрачка", то я яе разумею: на свае асабістыя сродкі артысты цяпер павінны ўтрымліваць многае — ад аўтамабіля да аркестрантаў.

Займацца шоу-бізнесам сёння можна, калі ты або фанат, або бізнесмен, якому рабіць няма чаго. Ці можна займацца мне, бо няма чаго губляць. Хтосьці сказаў, што чалавеку ў сваім жыцці трэба пасадзіць дрэва, пабудаваць дом, вырасціць дзіця. Я ўсё гэта ўжо зрабіў...

Часта задаюць пытанні пра творчы працэс, пра сакрэты майстэрства і гэтак далей. Асаблівай методыкі ў мяне няма. Тэксты для песень выбіраю, зыходзячы са сваіх крытэрыяў густу. Часцей за ўсё добрая песня атрымліваецца тады, калі тэкст цалкам лёг на музыку. Інакш даводзіцца перапраўляць, што можа не вельмі добра паўплываць на вынік.

Асабістых прыхільнасцей у працы з паэтамі і выканаўцамі ў мяне няма. З кім пашанцуе — з тым і зраблю песню. На канкрэтнага спевака ніколі ў жыцці не пісаў. Нават для дачкі Святланы ("Малітву" на словы Г.Бураўкіна яна праспявала выпадкова; адзінае, што, мабыць, зроблена для яе, — гэта "Незнакомка" на вершы Л.Рубальскай). Я паважаю ўсіх артыстаў, але не сябрую ні з кім...

Некаторыя мае шлягеры праляжалі "ў шуфлядзе" больш за два гады: "Малиновка", "То ли еще будет". Напрыклад, апошнюю ў 1979-ым годзе пачала рыхтаваць А.Пугачова і выклікала мяне ў Тальяці, дзе адбываліся яе гастролі. Там адважыўся паказаць яшчэ адну новую песню. Так Ала Барысаўна заспявала песню "Ты возьми меня с собой".

"Малиновку" таксама збіраўся прапа-

наваць ёй, але быў сустрэты даволі халадна. Пазней спрабаваў паказаць "Малиновку" Яку Йолу, ездзіў дзеля гэтага ў Талін, але спявак адмовіўся яе выконваць. Неўзабаве мне паведамілі, што менавіта "Малиновку" запісалі нашы "Верасы".

Свае старыя песні люблю слухаць у новым варыянце. Прыемнае зрабіла мне група "Усход": у "Сюрпрызе для Алы Барысаўны" ў іх выкананні прагучала мая песня "Ты возьми меня с собой". Яны адчулі тое, што было ў маёй душы, калі я працаваў над ёю. Як ні дзіўна, але апошні варыянт мне спадабаўся нават больш, чым "арыгінал" А.Пугачовай. Група "Балаган Лімітэд" зняла кліп на маю песню "Ты стоишь на берегу". Калі Аляксандр Саладуха выканаў "Чужую милую", дык на той час гэта песня "праляжала" дваццаць пяць гадоў.

Песня "Зима" ("Потолок ледяной...") у выкананні Э.Хіля дарагая мне як адна з першых. Па маіх тэарэтычных назіраннях, у яе ёсць шансы застацца ў расійскай эстрадзе надоўга. Многія мае песні — гэта казкі, а казкі, як правіла, застаюцца. Без непатрэбнай сціпласці заўважу, што песня "Вы шуміце, бярозы" належыць да найбольш папулярных на беларускай эстрадзе (таксама адна з ранніх песень). А між тым многія слухачы ўспрымаюць яе як народную.

Тыражаваннем сваіх песень спецыяльна не займаюся і нават не даю займацца іншым. Ціперашняя сістэма альбома асабіста мне не вельмі імпануе. Яшчэ памятаю той час, калі песні выдаваліся па адной-дзве на кружэлцы. І яны адразу знаходзілі слухачоў. А зараз у альбом трэба зрабіць адну-дзве песні-шлягеры — інакш ён, як зборнік "былых хітоў", не раскупіцца.

Часцей за ўсё своеасаблівы "песенны анонс" адбываецца на творчых вечарах. Іх у мяне было тры. Першы — у 1982 годзе, калі ўпершыню прагучала "Завіруха" і адразу ж прайшла ў "Песню года". Другі — у 1985 годзе, які прайшоў "пад сцягам" "Сяброў". Былі прадстаўлены "Вы шуміце, бярозы", "Два полі было ў салдата", "Салавей спявае". Трэці быў, калі мне прысвоілі званне народнага артыста Рэспублікі Беларусь. Не памятаю, каб падрыхтоўка да якога-небудзь з гэтых вечароў была для мяне пакутай.

Ведаеце, магу лічыць сабе вельмі шчаслівым чалавекам, бо я аўтар папулярнейшых песень.

Што мне дапамагае ў жыцці? Прытрымліваюся абсалютна жорсткага прынцыпу: ніколі не служы людзям — служы мастацтву; людзі падмануць — мастацтва не падмане. Але ўсё роўна трэба любіць адзін аднаго, таму што ўсім нам цяжка на гэтым свеце...

Запісала Вікторыя Бычкоўская.

М

Валянціна Чарняк

МАЙСТАР ХАРАВОЙ МУЗЫКІ

Харавое мастацтва Беларусі 70-ых — 90-ых гадоў — гэта шлях, адзначаны працэсам творчага пошуку і мастацкімі дасягненнямі. Найбольш яскрава гэты перыяд прадстаўлены харавымі творамі Андрэя Мдывані, у якіх сканцэнтраваліся найбольш важныя лініі развіцця жанру і вызначыўся мастацкі ўзровень нацыянальнай сучаснай харавой музыкі. Творчасць кампазітара паўплывала на далейшае развіццё беларускай харавой творчасці, што абумоўлена перш за ўсё арыгінальнасцю яго мастацкай канцэпцыі і шэрагам навацый у галіне жанру і стылю яго твораў.

Увогуле, у харавой музыцы А.Мдывані можна вылучыць тры асноўныя лініі, якія знаходзяцца ў арганічным адзінстве і вызначаюць індывідуальны стыль кампазітара: фальклорна арыентаваныя хары (цыклы "Снапочак", "Вясельнае застолле", "Вясельныя"), старажытнаславянскія (цыклы "Янка Купала", "Русь святая") і лірычныя хары, якія набліжаюцца да раманса, песні, "верша з музыкай" ("Колокольчики мои", "Люблю грозу в начале мая").

У працы з хорам a cappella кампазітар кіруецца ідэяй характа і стварае меладычныя, плаўчыя, ясныя і даходлівыя сачыненні. Ён імкнецца да сцвярджэння агульназначных, "вечных" ідэалаў. Адсюль і зварот да гісторыі, і арыентацыя на музычныя стылі далёкіх эпох. Свядомая рэтраспектыўнасць мастацкіх вобразаў выклікае адчуванне глыбокай сімвалічнай ідэі, якая падкрэслівае гістарычную пераемнасць і канцэпцыйнасць яго твораў. У сваёй харавой творчасці аўтар нязменна спрабуе выявіць сувязь часоў, набліжае былое да сучаснага. Такая "поліфанія эпох" з'яўляецца своеасаблівай рысай мастацкага крэда А.Мдывані.

Прынцып сувязі часоў рэалізуецца ў харавой творчасці Мдывані на кожным этапе па-рознаму, бо яго музычнае мысленне, натхнёнае агульнагуманістычнымі ідэямі, жывіцца рознымі крыніцамі. Адсюль розніца ў выбары музычных выразных сродкаў, жанраў, кампазіцыйных структур.

Кампазітар Андрэй Мдывані.

Хор a cappella прыцягнуў увагу кампазітара яшчэ ў 1974 годзе, і ўжо тады яго харавыя творы змяшчалі ў сабе свежы погляд на гэты жанр. У сачыненнях асімілюваліся найбольш глыбінныя пласты архаічных форм беларускага народнага абраду і своеасаблівая ўсходняя інтанацыя, якія спалучыліся з прынцыпам "саборнасці" (А. Сохар), велічнай "калектыўнасці". Увогуле кампазітарам напісана больш за сто хароў, тэматыка якіх вельмі разнастайная. Тут і лірыка, і эпас, і жанравыя сцэны. Галоўнымі адметнымі асаблівасцямі хароў з'явіліся іх канцэртнасць (якая ўзнаўляе традыцыі царкоўнага песнапення) і непаўторны інтанацыйны сплаў Усходу і Захаду. У гэтых сачыненнях мелодыка (менавіта ў ёй кампазітар бачыць непарушную апору музычнага твора) заўсёды спалучае ў сабе рысы беларускай народнай песні і грузінскага меласу.

Адным з найбольшых дасягненняў сучаснай харавой музыкі ў Беларусі з'яўляецца наданне харавому жанру статуса, раўнапраўнага з статусам іншых "высокіх" жанраў — сімфоніі, оперы, балета. І вядучая роля ў гэтым працэсе належыць перш за ўсё А.Мдывані. З яго імем звязана фарміраванне фальклорна арыентаванага стылю, які ўзнік у выніку глыбокага, па-мастацку інтуітыўнага пранікнення ў нацыянальную культуру, мову і мелас. Так, у 1976 годзе кампазітар піша харавы цыкл "Снапочак" на народныя тэксты, дзе ён не карыстаецца ні цытатным, ні напаўцытатным метадамі і стварае свайго роду "прафесійны песенны фальклор". У далейшых сачыненнях (напрыклад, харавых цыклах "Вясельныя", "Вясельнае застолле") гэты прынцып ужываецца А.Мдывані таксама эфектна: кампазітар здолеў узнавіць не толькі фактуру, рытм, мелас беларускай народнай песні, але характар яе выканання, манеру гуказдабыцця, што было крокам, які аддзяляе прафесійную кампазіцыю ад фальклорна-аўтэнтычнай апрацоўкі, дзе пры ўсіх кампазітарскіх вынаходствах музычны матэрыял не страчвае сувязі з фальклорам.

Хары, напісаныя на народныя тэксты, разнастайныя па змесце і тэматыцы. Гэта і лірыка, і жанрава-танцавальная стыхія, і каляндарна-абрадавая сюжэтыка. У беларускім фальклоры кампазітар пачуў своеасаблівасць інтанацыі народнай гаворкі, манеры выканання, спецыфіку рытмічнай і меладычнай арганізацыі народных песень. Усё гэта паўплывала на музыку хароў фальклорнай арыентацыі. Але кампазітар не імкнецца да стварэння копій у "харавым адзенні": меладычны малюнак хароў, незалежна ад тэкставых першакрыніц, атрымлівае сваё новае, арыгінальнае інтанацыйнае, метрарытмічнае і кампазіцыйнае афармленне. Так нарадзіўся асаблівы падыход да фальклорнага матэрыялу, які адрозніваецца ад традыцыйнай харавой апрацоўкі.

А.Мдывані ўвайшоў у гісторыю беларускай музыкі і як кампазітар, які аднавіў на новай аснове адвечна харавы стыль — старажытнаславянскі, царкоўны. Традыцыі знаменнага распеву і старажытнаславянскай архаікі звязаны са своеасаблівай рэстаўрацыяй старадаўняй пеўчай культуры, якой уласцівы манера эпічнага, павольнага выказвання, выкарыстанне "вялікага" хору, апора на мадальны тып музычнай арганізацыі. Асаблівасці гэтай традыцыі можна прасачыць у метрарытмічнай пераменнасці, а таксама ў адмаўленні ад роўнай метрычнай пульсацыі, якая саступіла месца рытму ad libitum вышэйшага парадку. У гэтых умовах натуральным з'яўляецца той тып кампазіцыі, дзе прысутнічае скразны прынцып развіцця, які не патрабуе рэпрызнага паўтору. Структура хароў падпарадкоўваецца цэласнаму і адзінаму працэсу раскрыцця задумы, дзе дамінуе агульны эмацыянальны настрой без празмернай увагі да псіхалагічных дэталяў. Асаблівасцю гукавога каларыту з'яўляецца арыентацыя на "саборное", "храмавае" спяванне.

Харавая паэма "Янка Купала", літанне "Русь святая", Сюіта з пяці хароў на вершы рускіх паэтаў — гэта новыя старонкі ў развіцці сучаснай беларускай харавой музыкі. Яны цікавыя не толькі з музычнага боку, але і з пункту гледжання выбару літаратурнай крыніцы. Уваскрашэнне на новай аснове старажытнаславянскай манеры пісьма, характару выканання і царкоўнай тэматыкі з'явілася паваротным момантам у эвалюцыі беларускага харавога мастацтва. У 1980 годзе кампазітар стварае літанне "Русь святая" на вершы С.Ясеніна. У той час А.Мдывані быў першым кампазітарам у Беларусі, які звярнуўся да духоўнай тэматыкі. У гэтым творы ён прадэманстраваў глыбокае разуменне ўласна харавога феномена і імкненне да ўзнаўлення асаблівасцей праваслаўнай пеўчай культуры ў апасродкаваным выглядзе. За аснову былі ўзяты прынцып шматхорнасці і старажытнаславянская інтанацыя, якая распрацоўваецца ім згодна з умовамі знаменнага распеву. Звярнуўшыся да новай стылістыкі, А.Мдывані карыстаецца разнастайнасцю мастацка-выразных сродкаў, якія ўзмацняюць сувязі яго творчасці з вытокамі старажытнаславянскай харавой музыкі: нерэгламентаваны метрарытм, павольны тэмп, лінеарная інструментоўка, густы каларыт мужчынскіх галасоў і светлы — жаночых. Разам з тым у музыцы хароў выразна адчуваецца ўласны стыль кампазітара, які здолеў пераплавіць у сваёй творчай свядомасці ўсю разнастайнасць старажытнай культуры. У харавой паэме "Янка Купала" выявіліся тыя стрыманасць і строгасць, якія ўласцівы царкоўнай музыцы. Тут пануе адточаны стыль, пэўная эканомнасць сродкаў. Усё ў гэтым творы гарманічнае, узвышанае, напоўненае прыгажосцю. На першы план вылучаецца інтэлектуальна-духоўная сфера.

Як вядома, харавы стыль a cappella — гэта сплаў слова і музыкі, шматгалосся і унісону, харавой інструментоўкі і тэмбру, множнасці і дыферэнцыраванасці галасоў. Гучанне a cappella вылучаецца своеасаблівым тэмбрам. Асаблівасці харавога стылю А.Мдывані ў творах акрэслены вельмі дакладна. Ён мысліць "харавымі вобразамі", і яго хор паўстае як зменлівая шматтэмбравая палітра фарбаў і галасоў. Каб не парушыць, не сказіць літаратурнага зместу, кампазітар шукае для кожнага твора сваю афарбоўку і гучанне, найбольш зручнае для выканання. Майстар старанна выбірае тэмбр чалавечага голасу, які мае яскравыя выразныя ўласцівасці.

Стыль А.Мдывані ярчэй за ўсё прасочваецца ў харавой інструментоўцы, яе характэрных асаблівасцях і меладычнай лініі, складзенай з найдрабнейшых гукавысотных інтанацый, якія нібы ўзнаўляюць чалавечую гаворку. Ён не імкнецца замацаваць іх за адной харавой партыяй, а знаходзіць той спосаб выказвання, пры якім галоўная думка (тэма) гучыць найбольш поўна і зразумела. Мелодыя хароў — гэта свайго роду амузычненая гаворка, найбольш важнымі ўласцівасцямі якой з'яўляюцца "рэзаніраванне", хвалепадобнасць, што перадаюць эмацыянальна-псіхалагічны змест тэксту. Такая своеасаблівасць партытур, характэрная для ўсіх хароў А.Мдывані, з'яўляецца неад'емнай часткай стылістыкі кампазітара. Цікавасць і глыбокае веданне харавога пісьма розных эпох выліліся ў іх свабоднае і майстэрскае спалучэнне. Калі ў другой палове 70-ых гадоў харавыя творы А.Мдывані паклалі пачатак фальклорна арыентаванаму і старажытнаславянскаму напрамкам у беларускай харавой музыцы, дык у 80-ыя — 90-ыя гады харавая творчасць ўжо адзначана рысамі сінтэзу, жанравымі пераўтварэннямі, што надала яго харавому стылю яшчэ большую своеасаблівасць. У гэты перыяд з'яўляюцца харавы канцэрт "Прымхі" (на народныя тэксты), а крыху пазней — "Паўночныя кветкі" (на словы рускіх паэтаў, народныя і кананічныя тэксты).

Творчасць А.Мдывані няспынна эвалюцыяніруе. У яго сачыненнях спалучаюцца розныя, на першы погляд супярэчлівыя рысы. Імкнучыся да разнастайнасці, кампазітар выяўляе цвёрдасць мастацкіх поглядаў і прынцыпаў, пры шматжанравасці і кантрастнасці стылявога пісьма мае асаблівую прыхільнасць да даўніны; разам з ужываннем новых сродкаў выразнасці абапіраецца на традыцыі музычнай класікі. Усё гэта вызначыла непаўторнасць яго стылю, памножанага на высокі мастацкі густ, арыгінальнасць думкі і прафесійнае майстэрства.

Фота з архіва кампазітара.

М

НАГІМА ГАЛЕЕВА: ОПЕРА — ВЫШЭЙШАЯ ФОРМА ЖЫЦЦЯ

У грымёрнай перад спектаклем "Кармэн". У абліччы Кармэн.

Яна — вядучае мецца-сапрана Беларускай оперы. Спявачка нарадзілася, вырасла і атрымала адукацыю ў Санкт-Пецярбурзе. Пасля ўдзелу ва Усесаюзным конкурсе імя Глінкі, які праходзіў у Таліне, атрымала запрашэнне ад некалькіх оперных тэатраў. Выбрала Мінск. У 1994 годзе Нагіме Галеевай было прысвоена званне заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь. Сёлетні тэатральны сезон для спявачкі — дваццаты. Амнерыс, Кармэн, Любаша, Марына Мнішэк... І ў кожнай ролі — паўнакроўнае сцэнічнае жыццё. Шмат было партый за гэтыя гады. Што дае такі вопыт? Напэўна, усведамленне сябе — у прафесіі, мастацтве, наогул у культуры.

— *Нагіма, чым прынцыпова адрозніваюцца паміж сабой акцёр драматычнага тэатра і саліст оперы?*

— Саліст оперы — гэта акцёр, які спявае. Але наша прафесія яшчэ больш складаная. Акрамя прасторы, мы абмежаваны яшчэ і ў часе. У такім тэмпарытме існаваць складана. Драматычны акцёр мае права на паўзу, а ў нас няма такой магчымасці. Тэмпарытм спектакля першапачаткова закладзены ў партытуры, і наша інтэрпрэтацыя павінна падпарадкоўвацца яе структуры. Варта табе на хвіліну расслабіцца — аркестр "пайшоў" далей і табе даводзіцца "наганяць".

— *Атрымліваецца парадаксальная сітуацыя: з аднаго боку, вы ствараеце вобраз, напаўняеце жыццём, уласнымі эмоцыямі, з другога боку, існуяце ў вызначаных межах.*

— Такія ўмовы працы. Але, нягледзячы на абмежаванні, спявак сам можа шмат зрабіць. Калі хочаш дасягнуць досыць складанага псіхалагічнага малюнка вобраза, трэба клапаціцца пра тое яшчэ на рэпетыцыях. Тады на сцэне і ў тэмпарытм арганічна "ўвойдзеш", і будзеш жыць жыццём свайго героя.

— *У якой ступені оперны саліст можа дазволіць сабе імправізацыю?*

— У оперы імправізаваць у працэсе дзеяння больш складана, чым у драме. Імправізацыя магчыма, калі ў спектаклі з'яўляецца новы спявак, ці, напрыклад, ты выконваеш партыю ў спектаклі чужой опернай трупы і раптам адчуваеш, што можна змяніць пэўную фарбу, мізансцэну. Так, імправізацыя дапушчальная, але абмежаваная ў часе, бо музычны тэкст увогуле непарушны.

— *Псіхалагічна гэта не цяжка?*

— Складана. Бо канцэнтрацыя выканаўцы павінна быць максімальнай.

— *Наколькі ў оперным спектаклі важнае ўзаемадзеянне рэжысёра, дырыжора і саліста?*

— Вобраз зададзены і закладзены ўжо ў музычным тэксце, а новыя фарбы з'яўляюцца ў працэсе працы з дырыжорам. Калі ён прыходзіць на ўрок, дык можа дапамагчы выявіць тую грань вобраза, якую я, магчыма, не заўважыла. І вобраз адразу ж набывае свежае гучанне. А калі яшчэ і рэжысёр прыкладзе да гэтага руку! Роля робіцца яшчэ больш паўнакроўнай, шматзначнай. І касцюмы, і дэкарацыі павінны дапамагаць раскрыццю вобраза. Трэба кожнага гледача зачапіць за жывое. А проста вывучаным тэкстам за жывое не закранеш.

— *А калі, напрыклад, дырыжор і рэжысёр па-рознаму разумеюць і "прачытваюць" адзін і той жа спектакль?*

— Калі рэжысёр і дырыжор знаходзяцца ў стане антаганізму, артыст адчувае жудасны дыскамфорт, бо ён — нібы хлопчык для біцця. Калі адсутнічае ўзаемадзеянне ўсіх звёнаў ланцужка, калі саліст вывучыў тэкст і больш да гэтага ніхто, акрамя яго, не дакрануўся, тады мы сядзім у зале і нам сумна. Сур'ёзны вынік патрабуе прафесійнай працы.

Звычайна ў мяне не было рознагалоссяў з дырыжорам. Была адна работа, якая не адбылася, — "Сельскі гонар".

— *Што вы маглі б сказаць пра нетрадыцыйныя, авангардныя рэжысёрскія вырашэнні оперных пастановак?*

— На мой погляд, авангард мае на мэце стварэнне найбольш сучасных формаў відовішча. Ёсць спектаклі, якія ў нашым тэатры прынята называць такімі, — напрыклад, "Кармэн", "Сельскі гонар". Найбольш авангардным лічыцца, бадай што, "Візіт дамы". Часта для мяне зусім не навіна тое, што з'яўляецца новым для рэжысёра. Але ў любым выпадку і ў любых умовах вобраз героя павінен быць унутрана напоўнены і пражыты, бо інакш глядач табе не паверыць.

— *Наколькі ўтульна адчувае сябе акцёр у "асучасненых" дэкарацыях класічных спектакляў?*

— У "Кармэн", напрыклад, адчувала сябе вельмі няўтульна. Не магла "ўвайсці" ў гэты матэрыял і праявіць сябе. Такі спектакль, як "Кармэн", павінен быць бліскучы, зіхатлівы і падкрэслена нацыянальны, бо вобраз гераіні — увасабленне пэўных рыс нацыянальнага характару. Цяперашні варыянт "Кармэн" — пастаноўка для гастроляў. Спектакль спрошчаны сцэнічна і сцэнаграфічна з мэтай больш простага мантажу. Але ўмовы паездкі — адно, а ўмовы нашай сцэны — іншае. Спектаклі акадэмічнага тэатра павінны адпавядаць досыць высокаму ўзроўню вялікай сцэны.

— *Успамінаю апошнюю пастаноўку "Кармэн". Мне заўсёды думалася, што опера Бізэ — гэта феерыя, бліскучая музыка, яскравыя вобразы. Але нічога гэтага не ўбачыла. Ні палкасці, ні страснасці, ні таго, што Кармэн — ракавая жанчына...*

— А Кармэн і не павінна быць ракавой. Калі актрысе і тут нешта перашкаджае, і там нешта не так, а там прыступкі і трэба думаць пра тое, як на іх узняцца і не ўпасці, а там плот... Калі саліст заняты тэхналогіяй, тут ужо не да вобраза! А калі няма вобраза, дык і публіку пачынаюць раздражняць гэтыя платы...

І яшчэ адзін момант. На мой погляд, гэты спектакль павінен выконвацца на рускай мове. "Кармэн" — побытавая драма, у ёй важнае значэнне надаецца дыялогам і асобным эпізодам: Кармэн і Хазэ, сцэна з кантрабандыстамі... Гледачу было б непараўнальна цікавей, калі б ён разумеў кожнае слова. Тое самае можна сказаць і пра "Севільскага цырульніка".

— *Адна з апошніх оперных прэм'ер, "Травіята", таксама ідзе на мове арыгінала...*

— Для мяне гэты спектакль больш пераканаўчы. Усё ж такі "Травіята" вытрымана ў адзіным стылі. На фоне дэкарацый кожны касцюм выглядае вельмі эфектна. Мая партыя — Флоры — невялікая, але яна запамінаецца: сольны танец, арыгінальныя мізансцэны. Персанаж становіцца нібы другой жаночай роляй у спектаклі. Пры тым, што звычайна ў поле зроку гледача трапляюць толькі Віялета і Альфрэд.

— *Гэта не крыўдзіць? У партытуры многіх спектакляў мецца-сапрана — па сваёй значнасці другі голас.*

— Ніколькі. Мецца-сапрана — вельмі важны голас і часта ён першы: Кармэн, Амнерыс у "Аідзе", Азучэна ў "Трубадуры", у рускай музыцы — Марфа ў "Хаваншчыне", Любаша ў "Царскай нявесце", Марына Мнішэк у "Барысе Гадунове", Графіня ў "Пікавай даме". Вельмі многа! Такі тып партый называецца прыма-мецца-сапрана. Іншая справа, што нізкі жаночы голас вельмі часта выкарыстоўваецца для ўзроставых партый. Гэта маці, бабуля, напрыклад, Графіня ў "Пікавай даме", Ларына ў "Яўгене Анегіне". Я рада, што валодаю голасам мецца-сапрана.

— *Вашы любімыя ролі?*

— У драматургічным сэнсе, мабыць, самая геніяльная — партыя Графіні з "Пікавай дамы" Чайкоўскага. Першы раз я слухала "Пікавую даму" ў Ленінградзе ў выкананні артыстаў рыжскай оперы. Пазней, ужо калі некалькі разоў праслухала гэтую оперу, пачала ўспрымаць і Лізу і Германа, але пачалася для мяне "Пікавая дама" менавіта са сцэны ў спальні Графіні. Роля Графіні — не галоўная, але менавіта яна — драматургічны цэнтр спектакля. Па сваёй напружанасці і эмацыянальнасці опера супергеніяльная. Спяваць Графіню я пачала яшчэ вельмі маладой. І з кожным годам люблю гэтую ролю ўсё больш і больш. Партыя вельмі зручная для голасу, у ёй шмат выразных тэмбральных і псіхалагічных магчымасцяў. Беларускую пастаноўку высока цаню таму, што зроблена яна майстрамі. Гэта была карпатлівая праца дырыжора Уладзіміра Машэнскага і рэжысёра Сямёна Штэйна.

— *Наколькі я разумею, сярод сваіх роляў вы аддаяце перавагу менавіта гэтай?*

— Па спалучэнню музыкі і драматургіі — так. А ў сэнсе вакальнай складанасці любімая, мабыць, Марфа ў "Хаваншчыне". Гэтую оперу горача люблю, асабліва фінал, сцэну спалення. Шкада, што зараз яна ў тэатры не ідзе. Музыцы Мусаргскага ўвогуле ўласціва магія. Яна ёсць і ў "Барысе Гадунове", але характар Марыны Мнішэк для мяне чужы і мала цікавы. Я чалавек, пазбаўлены славалюбства, тым больш такога бязмернага, як у Марыны Мнішэк. З рускай музыкі дзве згаданыя партыі, напэўна, самыя цікавыя. Гэта не значыць, што я не люблю Любашу з "Царскай нявесты", яе немагчыма не любіць. З заходняй музыкі псіхалагічна блізкія оперы Вердзі і Пучыні. Але ў Пучыні, на вялікі жаль, для мецца-сапрана нічога няма. Хаця, калі было б, падаецца, што я магла б спець. Пучыні ведаў псіхалогію жанчыны, адчуваў яе і ствараў вобразы вельмі тонка. Яго галоўныя гераіні — жанчыны моцныя. Закаханыя. Практычна — гэта манаоперы, як, напрыклад, "Батэрфляй".

— *Якія персанажы вам бліжэй: жанчыны з моцным характарам ці, наадварот, мяккія, лірычныя?*

— Голас мецца-сапрана даецца як бы ў процівагу сапрана. Таму гераіні мецца-сапрана — звычайна жанчыны ракавыя і вельмі моцныя. Аднак яны таксама пакутуюць, нягледзячы на сваю моцнасць. Іх пакуты больш глабальныя. Як, напрыклад, у Амнерыс: сама таго не жадаючы, яна асудзіла Радамеса на смерць. А змяніць нешта — немагчыма. Сцэна судзілішча — гэта кроў яе сэрца.

— *Вы шмат гастралюеце за мяжой. Згадайце свае самыя яскравыя ўражанні ад першай паездкі.*

— Упершыню на замежныя гастролі мяне запрасіў Кіеўскі тэатр. Было прыемна паехаць за мяжу, але калі ўпершыню — дык так страшна! Па-першае, гастролі з чужым калектывам, па-другое — праграмныя спектаклі, якія не ідуць на мінскай сцэне, па-трэцяе — выступленне перад незнаёмай публікай. Першы спектакль я спявала ў страшэнным напружанні і памылілася ў двух месцах: у адным не вытрымала паўзу (тэкст я памятала, але паўза — гэта таксама музычны тэкст). У антракце да мяне падышоў дырыжор і сказаў: "Супакойцеся. Працуйце як дома!" Замежныя гастролі — гэта дадатковае пачуццё адказнасці. Не трэба рабіць лепш, трэба — як заўсёды.

— *Якія партыі вы спявалі?*

— Марыну Мнішэк у "Барысе Гадунове" і Марфу ў "Хаваншчыне". За партыю Марфы асабліва хвалявалася (спектакль быў "неспяваны" — толькі аднойчы выконвала яго на сцэне Кіеўскага тэатра).

— *З часам да замежжа прывыкаеш?*

— Новае заўсёды цікавае, а Іспанія, напрыклад, амаль што родная. Маршрут гастроляў беларускай оперы паўтараўся, жылі ў тых жа гатэлях. Прыемна было зноў убачыць знаёмыя твары персаналу, дый мову пачынаеш ужо разумець...

— *А як там ставяцца да нашых салістаў?*

— Вельмі добра. Іспанцы — народ добразычлівы і ветлівы. Часам пасля спектакля я думала: "Які жах! І тут дрэнна, і там не атрымалася...", а яны — у захапленні. Заўсёды ўдзячныя. Яны інакш ставяцца да мастацтва, для іх чалавек мастацтва — крыху звышчалавек. Наша публіка адносіцца да спевакоў інакш. У апошні час я адчуваю пэўную долю знявагі. Людзей, якія цікавяцца тэатрам па-сапраўднаму, любяць яго, у Мінску няшмат. На жаль. Гэта залежыць шмат ад чаго. Па-першае, ад выхавання, потым — ад патрэбы ў мастацтве і агульнага ўзроўню культуры.

— *Напрыклад?*

— Досыць рэдка карыстаюся таксі. Але калі саджуся ў машыну і прашу адвезці мяне ў оперны тэатр, а мяне пытаюць: "Дзе гэта?", я ў шоку. Мець у рэспубліцы адзіны тэатр і не ведаць яго адраса? Не магу ўявіць сабе сітуацыю, каб у Маскве ці Санкт-Пецярбурзе таксіст не ведаў, дзе знаходзіцца Вялікі тэатр або Марыінскі...

— *Мы закранулі сур'ёзнае пытанне — узровень культуры ўвогуле, стаўленне да культуры. Акадэмічны тэатр оперы — тэатр дзяржаўны, ён атрымлівае дзяржаўную датацыю. Вы адчуваеце клопат дзяржавы?*

— Для дзяржавы, думаю, пытанне прэстыжу мець такі тэатр, дзе сабраны лепшыя сілы, якімі рэспубліка можа ганарыцца. Заўважце, замежныя дэлегацыі прыводзяць не на стадыён "Дынама",

У партыі Амнерыс ("Аіда").

У партыі Канчакоўны ("Князь Ігар").

прыводзяць у наш тэатр. Оперны тэатр — нацыянальны, і адносіны да яго павінны выяўляцца не толькі ў пэўнай надбаўцы да зарплаты. Сам падыход да ягоных праблем павінен быць дзяржаўным.

— Той, хто працуе ва ўмовах, мякка кажучы, блізкіх да аварыйных, — ахвяра. Але ў адносінах да гледача ваша праца — ужо ахвярнасць. Нагіма, вам даводзілася перажываць пачуцці ахвяры і ахвярнасці адначасова?

— Пра гэта думаеш, калі сядзіш у грымёрнай перад спектаклем. А калі пачынаеш працаваць, робіш першыя крокі па сцэне — ужо не думаеш. Немагчыма спяваць, калі ўвесь час думаеш, што на цябе можа зваліцца сафіт або пад табой праваліцца падлога. На сцэне ты жывеш у вызначаным тэмпарытме, і гэта патрабуе вялікай канцэнтрацыі і здольнасці забыць усё староннае. Словы "ахвяра" і "ахвярнасць" — гэта высокія матэрыі. На самай справе ўсё значна прасцей. Гэта пытанне жыцця і смерці. Акцёр выходзіць на сцэну, як шахцёр у забой: ён не ведае, ці вернецца ён здаровым дадому.

— Асабіста ў вас ёсць надзея, што неўзабаве сітуацыя зменіцца да лепшага?

— Само па сабе нічога не пераменіцца. Для таго, каб сітуацыю палепшыць, трэба штосьці рабіць. Прычым падыходзіць да гэтага на высокім дзяржаўным узроўні. Пераадольваць супраціўленне бюракратычнай машыны, вядома, цяжка. Але інакш нельга. Трэба хадзіць, чагосьці патрабаваць. Такі стан — як чарнобыльскі рэактар: калі штосьці здарыцца — будзе ўжо позна. Страціць адзіную трупу, у якой сабраныя лепшыя сілы — опера, хор, музыканты, — і страціць ні за што — крыўдна.

— Сітуацыя прыгнятае. Але крыху зменім танальнасць. Мяне, напрыклад, радуе, што калі прыходжу ў тэатр, нават у будзённы дзень, дык бачу мала свабодных месц у зале.

— Так, гэта вельмі прыемна і сапраўды радуе. Глядач дапамагае, скажам так, "трымацца на плаву". Нават калі ён прыходзіць упершыню і не заўсёды прыходзіць у другі раз. Ад настрою гледача адчуваеш сабе лепш ці, наадварот, горш. Бо ты адчуваеш яго эмацыянальны стан. Трэба заўважыць, у зале даволі рэдка прысутнічае такая халодная публіка, якая нічога не ўспрымае. Але адносіны з публікай — як у фізіцы — гэта працэс узаемапранікнення. Або як абмен энергіяй: я ўплываю на іх, яны ўплываюць на мяне. Цяжка адказаць адназначна, чаму чалавек прыходзіць у оперны тэатр, кожны прыходзіць са сваёй мэтай.

Што да мяне, то я спрабавала хадзіць у драматычныя тэатры. Але... Мне там сумна. Драма не мае тых эмоцый, якія закладзены ў музычнай драматургіі. Адзіны тэатр, у якім мне было цікава, гэта піцерскі БДТ імя Горкага (цяпер гэта тэатр Таўстаногава). У спектаклях Таўстаногава заўсёды вельмі тонка была падабрана музыка, і ў мяне не было адчування сухасці драмы. Магчыма, таму, што я ўсё жыццё існую ў музыцы, у драме мне не хапае менавіта музыкальнасці, чагосьці надпобытавага. Я не супрацьпастаўляю гэтыя два віды мастацтва. Але кожны чалавек выбірае тое, што яму бліжэй.

Адно з прызначэнняў тэатра — выхаванне. Дзе, як не тут, у тэатры, выхоўваюцца нашы душы? Дзе, як не ў тэатры, казаць пра духоўнасць, чысціню, маральнасць? Пра тое, што з'яўляецца сапраўды галоўным у жыцці чалавека: каханне, веру, дабрыню, павагу? Калі тэатр — храм мастацтва, дык і аўра ў ім павінна быць чыстая, светлая.

— Нагіма, і ўсё ж такі: опера — гэта жыццё?

— Гэта штосьці над жыццём.

— Магчыма, іншая форма жыцця?

— Опера — нібы вышэйшая форма жыцця. Спосаб існавання ў музыцы і спевах. І вышэйшая ступень самавыяўлення...

Гутарку вяла Таццяна Садчанка.
Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва Нацыянальнага тэатра оперы, В.Майсяёнка, В.Лабко і з архіва артысткі.

У партыі Любашы ("Царская нявеста").

У партыі Графіні. Герман – Э.Пелагейчанка ("Пікавая дама").

У партыі Элен. П'ер – У.Экнадыёсаў ("Вайна і мір").

Альбіна Скорабагатчанка

СПАДЧЫНА ТЫЗЕНГАЎЗАЎ У ПАСТАВАХ

Паставы — невялікі гарадок на Віцебшчыне, які ўтульна размясціўся на беразе рэчкі Мядзелкі. Ён патанае ў пышнай зеляніне старадаўніх дубоў і ліп. Шмат дзесяцігоддзяў узіраюцца яны ў чыстае і бліскучае люстэрка — рэчку. Веліч гэтаму ціхаму мястэчку надае архітэктурная забудова гарадской плошчы, якая датуецца яшчэ XVIII стагоддзем. Два храмы, праваслаўны і каталіцкі, як два асілкі, узвышаюцца над усім наваколлем. Час ад часу першародная цішыня парушаецца меладычным перазвонам велічных званоў, кожны з якіх распавядае пра свой больш як стогадовы лёс.

Першае ўпамінанне пра Паставы належыць да 1522 г. і звязана з паселішчам Пасаднік, што знаходзілася на беразе Мядзелкі. (Паводле даных Пастаўскага краязнаўчага музея, самыя раннія звесткі пра мястэчка адносяцца да 1409 г.)

Паставы — самы заходні горад Віцебшчыны, ён знаходзіцца на беларуска-літоўскім памежжы. Менавіта геаграфічнае становішча і вызначала своеасаблівасць развіцця музычнай культуры, яе традыцый, дзе арганічна перапляліся глыбокія карані нацыянальнай спадчыны і еўрапейскай цывілізацыі.

Гісторыя горада мае шмат цікавых звестак. Так, заснавальнік Паставаў Ян Дэспат-Зяновіч у 1522 годзе атрымаў грамату, якая сведчыла пра тое, што паселішча пераводзіцца ў шэраг павятовых гарадоў з наданнем яму назвы Паставы ("па ставу ракі"). У гонар гэтай знамянальнай падзеі ў тым жа годзе Дэспат-Зяновіч пабудаваў драўляны касцёл Маці Боскай (да нашых дзён не захаваўся).

У XVII стагоддзі Паставы належалі вядомаму ў тыя часы роду Бяганскіх. У 1640 г. Станіслаў Бяганскі, каралеўскі сакратар, і яго жонка Ганна заклалі ў Паставах касцёл і кляштар (не зберагліся). На працягу двух стагоддзяў, з канца XVI ст. да канца XVIII ст. пры ім існавала езуіцкая школа, дзе разам з гуманітарнымі дысцыплінамі выкладалі музыку. У езуіцкія школы набіралі дзяцей з нізкіх саслоўяў. За бясплатнае навучанне выхаванцы павінны былі ўдзельнічаць у капэле кляштара і абслугоўваць свецкія і рэлігійныя святы. У XVI—XVII стст. у пастаўскім касцёле быў арган. Праваслаўная царква існавала тут здаўна. Першыя афіцыйныя звесткі пра яе належаць да 1713 г.

У другой палове XVIII ст. Паставы пераходзяць ва ўладанне ўраджэнца Гродзеншчыны Антонія Тызенгаўза, які паходзіў са старажытнага рыцарскага баронскага роду. Антоній Тызенгаўз увайшоў у гісторыю як палітычны і грамадскі дзеяч Вялікага Княства Літоўскага, мецэнат, які спрыяў развіццю асветы і прадпрымальніцтва. Найбольш буйнымі ўладаннямі Тызенгаўза былі Гродна, Ракішкі (Літва) і Паставы, якія ён атрымаў у спадчыну ад сваёй маці (Антоній быў самым малодшым, адзінаццатым дзіцем ў сям'і). У 1756 г. па даручэнню караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага Антоній Тызенгаўз прыняў кіраўніцтва каралеўскімі эканоміямі на тэрыторыі Беларусі і Літвы. У гэты перыяд Паставы становяцца павятовым горадам. Тут закладваецца архітэктурны комплекс гарадской мураванай забудовы, якая была завершана на пачатку XIX ст. Акрамя каталіцкага і праваслаўнага храмаў, у Паставах дзейнічаў таксама яўрэйскі малітоўны дом. Узнікае шэраг прамысловых прадпрыемстваў: палатняная мануфактура, фабрыка па вырабу брычак, наладжана вытворчасць шаляў, капелюшоў, карабельных ветразяў, дываноў. Майстры з Галандыі і Германіі выраблялі паясы. З цягам часу невялікае мястэчка Паставы ператварылася ў буйны гандлёва-эканамічны цэнтр. У канцы XVIII ст. (1796) Паставам быў прызначаны герб.

Канстанцін Тызенгаўз (1786 – 1853).

Антоній Тызенгаўз быў не толькі буйным магнатам. Ён імкнуўся падтрымліваць і ўзнімаць прэстыж свайго знакамітага роду, заняць годнае месца ў еўрапейскай культуры. Гродзенская прыдворная капэла Тызенгаўза была добра вядомая ў Еўропе. Утрыманне прыгонных аркестраў з'яўлялася не толькі прэтэнзіяй на арыстакратычны стыль жыцця. У развіццё музычнай культуры ўкладваліся вялікія сродкі.

А.Тызенгаўзу належала балетная школа, роўнай якой не было ва ўсёй Рэчы Паспалітай (у 1782 г. школа і частка інструментальнай капэлы Тызенгаўза былі пераведзены з Гродна ў Паставы). Вялікая ўвага надавалася тут урокам музыкі. Выхаванцамі школы былі дзеці прыгонных сялян толькі з маёнткаў магната. Дзяўчынкі вучыліся іграць на клавіцымбала (клавічэмбала), а хлопчыкі — на скрыпцы, басэтлі (або кантрабасе), на што адводзілася па адной гадзіне ў дзень на кожнага вучня, а ў старэйшых — да пяці гадзін у дзень. Расклад заняткаў у школе быў падпарадкаваны строгай дысцыпліне, за якой сачылі спецыяльныя выхавацелі. Вучні займаліся па 12 — 15 гадзін. Музычная адукацыя ў школах пераймала лепшыя еўрапейскія ўзоры. Тызенгаўз меў за мэту рыхтаваць вучняў да прафесійнай сцэны. Набыццё прафесійнага мастацкага і музычнага рамяства лічылася "халопскай справай", якая патрабавала ўпартай, нястомнай працы. (Доўгі час асобам з вышэйшых саслоўяў было забаронена прысвячаць сваё жыццё артыстычнай дзейнасці.)

А.Тызенгаўзу належала адна з лепшых у Еўропе калекцыя скрыпічных інструментаў XVIII ст. Акрамя таго, магнат захапляўся жывапісам. Па сведчанню Іосіфа Зямчонка, у Паставах захоўваліся каштоўныя творы жывапісу, графікі, скульптуры, прадметаў ужытковага мастацтва вядучых майстроў свету. Збіраючы мастацкую калекцыю жывапісу, Тызенгаўз далучаў да гэтай справы сваіх родных і сяброў. Сам ён не меў дзяцей, і яго спадчына дасталася сыну старэйшага брата Міхаіла — пляменніку Ігнацію, які ўзбагаціў збор новымі каштоўнымі мастацкімі экспанатамі.

Асветніцкія ідэі знакамітага роду падоўжыў Канстанцін Тызенгаўз, сын Ігнація, які працягваў збіраць шэдэўры жывапіснага мастацтва эпохі Адраджэння — творы вядомых мастакоў Італіі, Францыі, Галандыі, Германіі, Аўстрыі, Польшчы, Літвы, Беларусі. У галерэі былі сабраны творы Тыцыяна, Брэйгеля, іншых маста-

коў. У Паставах Канстанцін Тызенгаўз заснаваў карцінную галерэю, якую размясціў у сядзібным палацы. Тут было адведзена месца і для музея, дзе было сабрана каля трох тысяч экспанатаў флоры і фауны Беларусі і іншых краін. К.Тызенгаўз быў навукоўцам, шырока вядомым за мяжой. Ён з'яўляўся членам некалькіх міжнародных навуковых таварыстваў. Пасля смерці К.Тызенгаўза, па яго жаданню, сын Рэйнальд (1830—1880) перадаў калекцыю музея, а таксама сямейны архіў, які збіраўся яшчэ з XIII ст., у Віленскую археалагічную камісію.

Рэйнальд Тызенгаўз належаў да вядомых асоб. Ён быў уладальнікам больш як двух дзесяткаў маёнткаў, працягваў асветніцкую дзейнасць сваіх продкаў, з'яўляўся аўтарам дзесяці кніг. У 70-ыя гады XIX стагоддзя пры Рэйнальдзе Тызенгаўзе ў Паставах пачынае дзейнічаць аркестрава-харавая школа. Вучнямі школы былі жыхары Паставаў, вёскі Пальва і інш. мясцін. Узначальваў школу Пётр Шчука, таленавіты музыкант і педагог. Ён з'яўляўся дырыжорам аркестра і хору. У інструменталістаў выкладаў музычную грамату, на харавым аддзяленні — сальфеджыо і чытанне нот з ліста. Сур'ёзная ўвага ў школе надавалася засваенню музычных інструментаў. У школе дзейнічаў аркестр, які набліжаўся да складу малога сімфанічнага аркестра: 8 скрыпак, 1 альт, 1 віяланчэль, 2 флейты, 4 кларнеты, 2 трубы, 4 валторны, 2 трамбоны. Некаторыя з вучняў валодалі двума музычнымі інструментамі. Хор складаўся з 24 чалавек. У хоры абавязаны былі спяваць і інструменталісты, якія мелі добрыя галасы. На харавым аддзяленні было 6 вакалістаў — 3 сапрана, 1 альт і 2 басы. У рэпертуары пастаўскага аркестра і хору было каля 30 опусаў: уверцюры, месы, маршы. Аркестр і хор прымалі ўдзел у рэлігійных і свецкіх святах. Сястра Рэйнальда Марыя Тызенгаўз-Пшэздзецкая ўвесь час пільна сачыла за творчай дзейнасцю школы, дапамагала набываць музычныя інструменты, струны, ноты. Яе сталае месца жыхарства было ў Ракішках, але яна час ад часу наведвала Паставы.

Рэйнальд Тызенгаўз не меў нашчадкаў і сваё багацце пасля смерці пакінуў Марыі Тызенгаўз, якая была замужам за Аляксандрам Пшэздзецкім, вядомым гісторыкам і пісьменнікам. Марыя вельмі захаплялася жывапісам, брала ўрокі ў самога Дэлакруа, заснавальніка французскага рамантызму. Альбом з уласнымі выявамі кляштараў і касцёлаў яна падаравала Папе Рымскаму Леону XIII на яго залаты юбілей. Яе заняткі жывапісам перапыніла хвароба рукі.

У канцы XIX — пачатку XX стст. маёмасць Пшэздзецкіх была падзелена паміж братамі Тызенгаўзамі. Паставы дасталіся Юзафу (старэйшаму брату), маёнтак Варапаева — Канстанціну, маёнткі ў Польшчы — Стэфану, а малодшаму, Рэйнальду, — маёнткі ў Латвіі і Літве.

Браты Юзаф і Канстанцін клапаціліся пра эканамічнае развіццё краю. Сапраўднай падзеяй зрабілася будаўніцтва вузкакалейкі паміж Панявежам (Навасвянцы) і Глыбокім (Круляўшчына). Чыгунка Пшэздзецкага атрымала назву "Першае таварыства пад'язных шляхоў". У 1910 годзе ў Варапаеве была пабудавана пошта, будынак якой захаваўся да сённяшняга дня. У 1913 годзе быў пабудаваны шклозавод. У 1922 годзе — лесапільны цэх і мэблевая фабрыка. Пасля далучэння гэтых зямель да Польшчы прамысловая дзейнасць на заходніх землях Беларусі прыпынілася.

Рэйнальд Пшэздзецкі займаўся даследчай і асветніцкай дзейнасцю. У 1914 ён перавёз сямейны архіў з Паставаў у Варшаву. Па звестках Іосіфа Зямчонка, Рэйнальд удзельнічаў у адкрыцці трох выстаў. У 1939 годзе ён прымаў удзел у арганізацыі выставы, прысвечанай 40-годдзю Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў, быў намеснікам кіраўніка Таварыства аховы помнікаў даўніны. Рэйнальд Пшэздзецкі належаў таксама да Таварыства польскіх бібліяфілаў і быў адным з яго кіраўнікоў. 1939 год заспеў яго ў Паставах. Перш чым назаўжды пакінуць родныя мясціны, Рэйнальд выкупіў у Вільні ў антыкварных крамах кнігі свайго славутага дзеда і заехаў у Ракішкі, каб забраць некалькі палотнаў сямейнай калекцыі. На пачатку 1940 года Рэйнальд выехаў у Швейцарыю, дзе напісаў цікавую манаграфію пра свайго бацьку — "Аляксандр, граф Пшэздзецкі", у якой распавядае пра яго жыццё і справы. У яго архіўных матэрыялах засталіся таксама звесткі пра тое, што Рэйнальд Тызенгаўз меў намер напісаць манаграфію пра Паставы.

Паставы. Гарадская архітэктурная забудова.
Дрэварыт, XIX ст.

Сядзібная пабудова першай паловы XIX ст.
Дрэварыт, XIX ст.

Рэйнальд Пшэздзецкі, адзінокі і невылечны хворы, памёр у бальніцы Лазаны ў 1955 годзе.

* * *

Чыстыя і ўтульныя Паставы. Па-гаспадарску адрэстаўраваныя старадаўнія будынкі, якія належалі Тызенгаўзам. За некалькі стагоддзяў цэнтр горада не перамясціўся ў іншае месца. Да гістарычнай мінуўшчыны ў гэтым краі ставяцца з вялікай пашанай. І невыпадкова, што на Трэцім Міжнародным фестывалі народнай музыкі "Звіняць цымбалы і гармонік", які традыцыйна праходзіць у Паставах, адной з галоўных дзеючых асоб тэатралізаванага шэсця быў знакаміты Антоній Тызенгаўз. **М**

Галіна Нагаева

ЧАЛАВЕК МАЕ ПРАВА...

На гэтую падзею мне хочацца зірнуць з часавай адлегласці ў год, бо, як вядома, "лицом к лицу лица не увидать...".

Пры канцы 1998 г. у Мінску ўпершыню прайшоў фестываль праваабарончых фільмаў, прымеркаваны до 50-годдзя "Усеагульнай дэкларацыі правоў чалавека". Натхняльніцай гэтай акцыі стала студыя "Таццяна", добра вядомая мінскім гледачам па мноству фестываляў і рэтраспектываў, а дапамаглі ёй Прадстаўніцтва ААН у Рэспубліцы Беларусь, Брытанская Рада, Польскі Інстытут, пасольства Шведскага каралеўства ў Расіі, амерыканскі фестываль праваабарончага кіно Human Rights Watch International Film Festival і арганізацыя Women Make Movies. Маскоўскія калегі, якія штогод ладзяць фестываль праваабарончага кіно "Сталкер", прывезлі калекцыю сваіх лепшых карцін.

Паколькі імпрэза такога кшталту ў нашай краіне адбывалася ўпершыню, некаторыя людзі чакалі ад яе нейкіх скандалаў і правакацый, чаго не было і не планавалася. Вельмі шкада, што некалькі кінатэатраў адмовіліся пусціць фестываль у свае залы. Таму асноўная кінапраграма дэманстравалася ў палацы Белсаўпрафа, а відэастужкі паказваліся ў зале Саюза кінематаграфістаў. Не абышлося і без казусаў. Адна з газетаў назвала фестывальнае кіно "праваахоўным", што дало падставы разнастайным жартам: як вядома, праваахоўныя і праваабарончыя ўстановы служаць процілеглым полюсам грамадства. Найбольш трапным у вызначэнні мэтаў фестывалю быў Аляксей Сіманаў, які выступіў на адкрыцці. Старшыня журы маскоўскага фестывалю і фонду "Абарона галоснасці" сказаў, што ўсялякае добрае кіно ствараецца ў абарону правоў чалавека.

Расійская дэлегацыя была вельмі прадстаўнічая: Марлен Хуцыеў, Георгій Жжонаў, Дзмітрый Залатухін, Алена Цыплакова ды інш. Бадай, галоўная тэма праграмы расійскіх фільмаў — войны ў "гарачых кропках" ("Выклятыя і забытыя" Сяргея Гаварухіна, "Вайна скончылася. Забудзьце" Валерыя Харчанкі). Жахлівыя кадры: знявечаныя целы, кроў, мяса. Забітыя і скалечаныя людзі, параненыя душы і лёсы. І бясконцыя пытанні: хто вінаваты? Як спыніць бессэнсоўныя войны, у якіх няма і не можа быць пераможцаў? Аўтары ставяць несуцяшальны дыягназ хвораму грамадству, якое знішчае само сябе ў крывавых канфліктах на перыферыі калісьці вялікай краіны.

Магчыма, той хваробай, якая і спарадзіла "метастазы" вайны, з'яўляецца татальная крыміналізацыя ўсіх слаёў грамадства, і гэта складае другую галоўную тэму расійскага кіно. Жаданне гледачоў глядзець, рэжысёраў — здымаць, а крытыкаў — разбіраць крымінальныя гісторыі — усё гэта разам і стварае той агрэсіўны клімат у грамадстве, у якім квітнее крымінал. Ілюстрацыяй да гэтай парадаксальнай высновы былі амаль усе ігравыя фільмы расійскай праграмы. Герой змагаецца з несправядлівасцю злога, варожага свету, але ягоная перамога і маральныя ўрокі гэтай барацьбы выглядаюць непераканальна. Часіны беспрагляднай "чарнухі" прайшлі, але яе рэха яшчэ добра чутнае нават у тых фільмах, аўтары якіх шчыра хочуць дагадзіць і спадабацца публіцы. У выніку глядач часта адчувае сябе падманутым, а пасля прагляду некалькіх стужак запар можа ўпасці ў дэпрэсію.

"Змяіная крыніца" Мікалая Лебедзева. Студэнтка прыязджае на практыку ў горад, дзе адбылося некалькі забойстваў. Жыхары апанаваныя страхам...

"Кодэкс ганьбы" Усевалада Шклоўскага — палітычны дэтэктыў пра інтрыгі вакол грошай КПСС у замежных банках.

"Кар'ера Артура Уі. Новая версія" Барыса Бланка паводле знакамітай п'есы Брэхта — гісторыя пра тое, як крымінальнікі захопліваюць палітычную ўладу.

"Два месяцы, тры сонцы" Рамана Балаяна з Уладзімірам Машковым у галоўнай ролі — гісторыя пра помсту, аздобленую пошукамі справядлівасці і кахання.

Дыялог доктара-габрэя і пацыента-неанацыста ў фільме Сюзанны Остэн "Кажыце гучней! Тут так цёмна".

Фільм "Камышовы рай" Алена Цыплакова зняла яшчэ ў 1989 г., ён пра чалавека, які абагаўляе свабоду і з гэтай прычыны рэгулярна трапляе ў лагер для бамжоў і валацугаў. Нібы ў процівагу гэтай змрочнай карціне Цыплакова ў 1992 г. зняла стужку "На цябе спадзяюся". Тут галоўная гераіня адмаўляецца ад свайго нованароджанага дзіцяці, але замест свабоды знаходзіць толькі бясконцыя згрызоты сумлення. Каб ўратавацца ад гэтых пакутаў, яна ўладкоўваецца на працу ў дзіцячы дом -— і жыццё зноў набывае сэнс.

Фаварытам расійскай праграмы, як і на фестывалі "Лістапад'98", была карціна Валерыя Тадароўскага, якая адкрыла гледачу дзверы ў "Краіну глухіх". Гэты свет аказаўся настолькі незнаёмым і цікавым, а ігра выканаўцы галоўнай ролі Дзіны Корзун настолькі пераканаўчай, што побач з імі крымінальныя разборкі, на якіх будуецца сюжэт, ператварыліся ў падзеі трэцяга плана і не здолелі азмрочыць агульны настрой фільма.

Увогуле, варта сказаць, што ў прафесійным плане расійскія фільмы выглядалі вельмі добра. Яны відовішчныя, маюць дынамічны сцэнарый, іх стваралі вядомыя рэжысёры, цікавыя апературы, бліскучыя артысты. Але аднойчы глядач стамляецца ад бессэнсоўных забойстваў. Фільмы з іншых краінаў больш разнастайныя па тэматыцы і творчых прыёмах, а галоўнае — яны адлюстроўваюць зусім іншае стаўленне да жыцця. Праблемы існуюць паўсюль, але ў Расіі чамусьці іх успрымаюць найбольш агрэсіўна. Зрэшты, кроў сёння ліецца не толькі там.

Дакументальная стужка Мэндзі Джэкабсан і Кармэн Юлінчыч распавядае пра вайну ў былой Югаславіі. Міжнацыянальная варажнеча развяла па розныя бакі барыкад сербаў і харватаў. Учарашнія сябры і суседзі сталі непрымірымымі ворагамі. Наша краіна падтрымлівае сербаў, бо яны праваслаўныя. І балюча бачыць, як сербы паводзілі сябе: высялялі суседскія сем'і з хатаў, адпраўлялі людзей у лагеры, гвалтавалі харвацкіх жанчынаў, каб у іх нараджаліся сербскія дзеці, і знішчалі мужчынскае насельніцтва. Генацыд у чыстым выглядзе. Але на сумленні іншых бакоў канфлікту — такія ж бесчалавечныя ўчынкі. Для карнікаў і тэрарыстаў правы чалавека — пусты гук.

Карціна Лізы Левенс "Лісты без словаў" — таксама пра генацыд. Аўтар перабірае зробленыя яе бабуляй фотаздымкі і са здзіўленнем даведваецца пра ўдзел сваёй сям'і ў перасследзе габрэяў у нацысцкай Германіі.

Фільм "Самбал — Белакан у Сан-Францыска" рэжысёра Мад-

Панарама паміраючага правінцыйнага горада ў фільме Марлена Хуцыева "Бясконцасць".

Валацугі за калючым дротам: "Камышовы рай" Алены Цыплаковай.

Кадр з крымінальнай меладрамы Рамана Балаяна "Два месяцы, тры сонцы".

Беларускі постмадэрнізм у фільме Уладзіміра Коласа "Дамова з Гітлерам".

лен Лім паказвае праблемы імігрантаў. Нетрадыцыйная сексуальная арыентацыя вымусіла трох лесбіянак пераехаць з Сінгапура ў ЗША. Апынуўшыся ў становішчы каляровых уцекачоў на чужыне, яны ўпершыню задумаліся над тым, што з'яўляецца для чалавека галоўным — культурная, сацыяльная або сексуальная ідэнтыфікацыя.

Брытанская стужка "Герой 001" распавядае пра Паўліка Марозава. Паездка ў глухую сібірскую вёску, дзе прайшло жыццё маленькага бацькапрадаўцы, цалкам разбурае міф пра яго. Ніводны факт з ягонай "гераічнай" біяграфіі немагчыма пацвердзіць. У стварэнні стужкі брали ўдзел расійскія кінематаграфісты, але ў мяне засталося ўражанне, што брытанцам гэтая гісторыя больш цікавая, чым нам самім. Чаму?

Сярод ігравых фільмаў замежнай праграмы фаварытам быў "Галоп" Кшыштафа Занусі, які ўжо неаднойчы прыязджаў у Мінск са сваімі творамі. Карціна разгортваецца вакол страсці, дзеля якой гераіня пайшла на ўсё — падман, маніпуляцыі, махлярства — абы застацца з улюбёнымі сваімі коньмі. "Галоп" спадабаўся больш, чым стужка "Брат нашага Бога", якую Занусі прадстаўляў у Мінску незадоўга перад фестывалем. Адсутнасць залішняга маралізатарства толькі на карысць мастацкім вартасцям любога твора.

Рычард Хоберт, аўтар "Бега за жыццём", быў ужо вядомы мінчанам па карціне "Крыніца радасці", якая дэманстравалася ў межах Тыдня шведскага кіно і зрабіла вельмі добрае ўражанне. Новая стужка Хоберта расчаравала. Відавочна, аўтар здымаў "круты" баявік, але сюжэт зразумелы толькі напачатку, а потым кадры ператасоўваюцца без ніякага сэнсу: проста хтосьці кудысьці бяжыць, страляе, забівае або гвалтуе — і так дзве гадзіны запар.

Аўтар другога шведскага фільма фестывальнай праграмы "Кажыце гучней! Тут так цёмна" Сюзанна Остэн ужо чвэрць стагоддзя кіруе створаным ёю тэатрам, але ў карціне няма ніякай тэатральнасці, гэта паўнавартасны псіхалагічна тонкі кінатвор з бездакор-

най пабудовай кадраў і цікавай гульнёй колераў. Фабула такая. Доктар-габрэй Якаб лечыць неанацыста Сёрэна, і іхнія сустрэчы ператвараюцца ў псіхалагічны паядынак паміж маладым скінхэдам і нашчадкам ахвяраў халакоста. Сёрэн нічога не ведае і не хоча ведаць пра масавыя знішчэнні людзей у гета і канцлагерах. На экране ніхто ў гэтых спрэчках не перамагае, але, можна спадзявацца, для Сёрэна яны не пройдуць безвынікова.

Найбольш арыгінальным і непадобным да іншых быў фільм Шарунаса Бартаса "Нас мала". Літоўскі рэжысёр ужо сам легендарная постаць. Жыве ў Вільні, мае ўласную студыю "Кінема", якая месціцца на другім паверсе ягонага дома. Сябруе з Лео Каракасам, і той нават здымаўся ў яго ў стужцы "Дом" у ролі рок-музыканта. Бартас шмат падарожнічае, здымае то ў Францыі, то ў Саянах, то ў Марока. Фільм "Нас мала" дэманстраваўся ў зале Саюза кінематаграфістаў, яна была поўная і заставалася такой да канца, хоць фільм не з лёгкіх. У ім няма дыялогаў і ўвогуле словаў, калі не лічыць песні.

У цэнтры аповеду — тафалары, невялічкая народнасць, што жыве ў Саянскіх горах. Дарэчы, першай работай Бартаса была стужка "Тафалары". Зачараваны казачнай прыгажосцю Саянаў,

рэжысёр вырашыў вярнуцца на месца сваіх першых здымак.

Маленькая вёска, схаваная ў горах (да бліжэйшага населенага пункта — 400 км). Патрапіць у яе можна толькі на верталёце, і зрэдчас ён прылятае, прывозячы найвялікшую радасць для жыхароў — моцныя напоі. Співаюцца ўсе, ад малога да старога. Іх мала, і з кожным годам застаецца ўсё менш. Народ паляўнічых, які тысячагоддзямі выжываў у суровых умовах гор, знікае на вачах.

Можна было б сказаць, што фільм – пра гэта, але глядач зачаравана сузірае цудоўныя краявіды, бясконцасць белага снегу, усведамляе на фоне гор малечасць і крохкасць чалавека. Мы сочым за гераіняй, якая прыляцела на верталёце невядома навошта. Можна ўявіць сабе яе адносіны з чалавекам, які потым загінуў праз яе, але гэта будуць толькі здагадкі (Расія прыляцела?).

Пасля дзівосных відаў лесу, што шуміць у чаканні снегападу, і рачулкі, якая нясцерпна блішчыць пад горным сонцам, мы нечакана трапляем у хату, дзе сядзяць п'яныя тафалары. Відовішча не для слабанервовых. Сцэна здымалася жыўцом праз дзве камеры. П'яная жанчына гадоў пяцідзесяці какетнічае з мужчынам у такім самым стане (як потым высветлілася, кабета мае 23 гады, проста яна кепска выглядае). На падлозе спіць п'яны да непрытомнасці стары. Ён загарнуў галаву ў анучу і нагадвае цяпер бервяно. У хату ўваходзяць госці з новымі пляшкамі і гармонікам. Свята працягваецца. Усе разам спяваюць некалькі песень, прычым на адзін матыў.

Гэты фільм нікога не пакінуў абыякавым. Няўжо нельга спыніць гэтае спаўзанне ў нікуды, спыніць абсалютную дэградацыю чалавека, якая асабліва ўражвае на фоне вечнай прыгажосці прыроды? Гэта праблема не толькі тафалараў, але і ўсіх "малых народаў" Расіі — чукчаў, эвенкаў і г.д. Яны співаюцца ўсе падрад, у іх няма ні інтэлігенцыі, ні старых абрадаў, ні новай рэлігіі, якія маглі б спыніць алкагольны генацыд.

А цяпер — колькі словаў пра беларускія фільмы. Па разнастайнасці тэмаў яны былі бліжэй да еўрапейскай праграмы, чым да расійскай, і гэта прыемна. Большасць гэтых карцін добра вядомыя нашаму гледачу: "Палюбі мяне чорненькім" Галіны Адамовіч — пра дзяцей-мулатаў у беларускіх сем'ях; "Убачыць перамогу" Уладзіміра Цеслюка — пра спартсменаў-інвалідаў на Паралімпійскіх гульнях 1996 г. у Атланце; "Імгненні радасці" Валерыя Басава – пра клоунаў, што прыехалі ў шпіталь да дзяцей з цяжкімі хваробамі крыві. "Сустрэчны зыск" Аркадзя Рудэрмана і Юрыя Хашчавацкага прысвечаны вядомаму беларускаму пісьменніку Алесю Адамовічу. Яшчэ адна стужка Хашчавацкага, "Аазіс", распавядае пра жыхароў паслячарнобыльскай "зоны адсялення", пра іх філасофскае стаўленне да жыцця. "Дарога на Курапаты" Міхася Жданоўскага паказвае паломніцтва да месца масавых расстрэлаў ахвяраў сталінскага рэжыму.

Людзі маюць права памятаць мінулае сваёй краіны, якім бы жудасным яно ні было. Павінны памятаць, каб яно не паўтарылася.

У Бабруйску створаны Музей памяці ахвяраў палітычных рэпрэсіяў. Па ініцыятыве ягонага дырэктара Ганны Бокач здымаюцца фільмы пра рэпрэсаваных у гэтым горадзе. На фестывалі дэманстраваліся дзве такія стужкі: "Лёсы чалавечыя" і "Нашыя доўгажыхары". Асабліва цікавая другая — пра трох стогадовых кабетаў, былых вязняў гулага. Лёс падарыў ім доўгае жыццё — магчыма, каб паспелі распавесці пра свае пакуты.

У межах фестывалю прайшлі дзве выставы. Адна з іх, пад назвай "Чалавек мае права", аб'яднала фотапрацы Анатоля Клешчука і сатырычную графіку Алега Карповіча. Другая прыехала з Масквы і мела двухсэнсоўную назву — "Ад камеры да камеры". Аўтар гэтай фотавыставы гісторык і тэарэтык кіно Валерый Фолін прысвяціў яе рэпрэсаваным кінематаграфістам, якія прайшлі праз турэмныя камеры.

Вось такія ўспаміны пра фестываль праваабарончага кіно ў Мінску. Я думаю, што знаёмства з праблемамі людзей у іншых краінах дапамагае глыбей асэнсаваць айчынныя праблемы. Наўрад ці можна знайсці панацэю ад сваіх клопатаў у чужым кіно. Але надзея палепшыць агульнымі высілкамі свет не згасае. Хай кожны пачне з самога сябе.

Пераклад з рускай мовы.

М

Крыж для ўшанавання памяці ахвяраў сталінскага рэжыму. Фільм Міхася Жданоўскага "Дарога на Курапаты".

Тыповыя чалавечыя ўзаемаадносіны ў "Зоне "Любэ"" Дзмітрыя Залатухіна.

Не самы чорны дзень у сям'і беларускага хлопчыка-мулата. Фільм Галіны Адамовіч "Палюбі мяне чорненькім".

Алесь Туровіч

ЭКРАНІЗАЦЫЯ ТВОРЧАГА АКТА

На працягу ўсяго XX стагоддзя можна было назіраць канкурэнцыю двух асноўных сістэмаў стварэння мастацкага вобраза. Адна з іх шануе традыцыйныя формы, дакладнасць капіравання, рэалістычнасць, стваральны пафас. Арыенціры другой — эксперыментальнасць, непадабенства твора да мадэлі і аўтара да папярэднікаў, ірэальнасць, рэвалюцыйны пафас руйнавання канонаў. Адным з галоўных вынаходстваў постмадэрнізму стаў сінтэз гэтых тыпалагічна розных і, здавалася б, несумяшчальных традыцый.

Эмблемай рэалізму можа служыць праўдзівы малюнак прыроднага аб'екта, эмблемай авангарда — выява, што складаецца з незразумелых рысак і плямак, постмадэрнізм жа найлепш маніфестуецца праз калаж, дзе фрагменты праўдзівага адлюстравання рэчаіснасці спалучаюцца ў анархічна-авангарднай паслядоўнасці. Перформанс і інсталяцыя дазваляюць увесці ў межы мастацтва якую заўгодна падзею і рэч, любы рух і гук. Скасаванне іерархіі жанраў, падзелу твораў на лепшыя і горшыя прыводзіць да таго, што актуальнасць таго ці іншага эстэтычнага прадукту вызначаецца не ягонай уласнай патэнцыяй, а інтэнсіўнасцю камунікацыі з іншымі творамі ці прыроднымі аб'ектамі.

Базавым, ключавым паняццем постмадэрнізму сталася "рамка", наяўнасць якой і дазваляе маркіраваць тэкст або дзею як мастацкі твор. Напрыклад, калі часопіс трымаюць у руках і чытаюць — ён застаецца проста часопісам. Калі ён ляжыць у выставачнай зале пад шклом — гэта ўжо твор паліграфічнага дызайну, калі ж ён трапляе ў фонды музея, то ператвараецца ў артэфакт гісторыі культуры. У даным выпадку функцыю "рамкі" выконваюць як выставачны рэквізіт, так і сацыяльна-камунікатыўнае забеспячэнне (анонсы і рэцэнзіі ў мас-медыя). Нестандартны ўчынак чалавека на вуліцы можа прыцягнуць увагу міліцыі, але калі пра яго паведамляецца ў друку як пра перформанс, ён становіцца мастацкім актам і ў такім кантэксце ўмяшальніцтва супрацоўнікаў "органаў" робіцца недарэчным, нават калі гэты ўчынак выглядае на хуліганства.

У Беларусі ўжо пачалася постмадэрнісцкая рэвалюцыя, якая можа перакуліць дагары нагамі агульнапрынятую шкалу культурных каштоўнасцяў. Светагляды афіцыйных і андэрграўндных структур перапляліся, і цалкам магчыма, што праз пэўны час на перыферыю будзе адсунута тое, што сёння яшчэ здаецца "мэйнстрымам". Можна ўявіць сабе, што афіцыйныя, дзяржаўныя органы культуры і мастацтва будуць шанаваць толькі тыя творы, дзе прымае вычварны выгляд форма, дзе адсутнічае, разбураецца ці шыфруецца змест. На юбілейных выставах за кошт падаткаплацельшчыкаў можна будзе выставіць толькі інсталяцыі, замест тэатра будуць фундавацца толькі перформансы, у творчы саюз можна будзе ўступіць толькі маючы ў сваёй біяграфіі колькі адміністратыўных правапарушэнняў. Будзе завалена дарога і перакрыты кісларод тым, хто паспрабуе напісаць, намаляваць, зняць што-небудзь зразумелае, падобнае на нешта прыроднае, псіхічна здаровае.

У сутарэннях, на звалках і гарышчах будзе збірацца новая андэрграўндная моладзь, каб, хаваючыся ад міліцыі, не паліць, не піць, не лаяцца, чытаць адзін аднаму, завучваць на памяць вершы пра каханне і радзіму, працу і здаровы лад жыцця, летуценнасць і чыстыя мары. Гэтыя нонканфармісты будуць маляваць прыгожыя карціны і здымаць добрыя мульцікі, кіно пра працалюбных і бесканфліктных людзей. Самаробныя рукапісныя зборнічкі і альманахі, бытавыя відэакасеты будуць канфідэнцыйна перадавацца з рук у рукі, і ў тых незарэгістраваных андэрграўндных зборнічках і фільмах не будзе ні гвалту, ні сексу, ні прапаганды стылю жыцця розных меншасцяў, ні заклікаў да тэрарыстычных актаў. Гэта будзе дужа небяспечная дзейнасць, бо за такія "амаральныя" паводзіны рэдактар галоўнага часопіса можа ўнесці "хуліганаў ад літаратуры" ў свае чорныя спісы, прарэктар можа выключыць з ВНУ, а "крытыкі ў цывільным" папросяць спецслужбы паставіць на ўлік нядобранадзейнага грамадзяніна.

Праўда, праз пэўны час перформеры і інсталятары пасталеюць і пастарэюць, стануць больш лагоднымі і цярплівымі да "штылёваводнай"[1] моладзі. Пакрысе пачнуць з'яўляцца там-сям у друку, па тактоўным "недаглядзе" рэдактараў, рыфмаваныя вершы, артыкулы-неманіфесты, якія ўжо не будуць адпавядаць нормам агульнапрынятага "бумбалізму"[2]. У Нацыянальную галерэю раптам прарвецца выстава з пейзажамі і нацюрмортамі, старшыня Саюза кампазітараў аднойчы скажа, што тэарэтычна і жывы, некампутарны гук (!), і нават музыка, якую можна запісаць нотамі (!!), маюць сваё сціплае права на існаванне, хай сабе на хатніх канцэртах. І, праз пэўны час, на якой-небудзь міжнароднай канферэнцыі сустрэнуцца ветэраны "Тазіка беларускага"[3] і новыя "ўзлётаўцы"[4]. Там, разам кульнуўшы чарку, паспяваўшы "Купалінку", пусціўшы сціплую слязу, "дыназаўры" згадаюць сваю гаротную андэрграўндную маладосць і блаславяць "новую генерацыю" на адраджэнне забытых рэалістычных традыцый. Вядома, будуць дыпламатычна апраўдвацца адзін перад адным, што "традыцыяналізм" і "рэалізм" таксама маюць права на існаванне, бо з'яўляюцца часткай архаічнага постмадэрнізму, з якога самі ж калісьці пачыналі… А праз два пакаленні зноў атрымаем сітуацыю, тыпалагічна блізкую сённяшняй.

Але ўсё ж такі варта пазначыць базавыя рэчы, якія дапамогуць адрозніваць мастацкі праект ад немастацкага. Напрыклад, шызарэалізм[5] адрозніваецца ад звычайнай шызафрэніі перш за ўсё тым, што ён заўсёды захоўвае пазіцыю аўтаномнасці творцы, у той час як у клінічным варыянце самаідэнтыфікацыя губляецца. Адным з найбольш яскравых метадычных прыёмаў для стварэння і фіксацыі мастацкага прадукту можа быць такі маркёр, як экран. Пад "экранам" у даным выпадку разумеецца эстэтычная прастора, адасобленая ад суб'екта. Культурная ці эстэтычная мяжа, "рамка", ёсць толькі пляскатая праекцыя "прасторавага" экрана. Экранізацыя — гэта адасабленне пэўных з'яў ад суб'екта і стварэнне з гэтай мяжы, "рамкі", рыскі, расколіны, сутыкнення розных фрагментаў рэчаіснасці і гульні ўяўлення мастацкага прадукту, які найчасцей успрымаецца як плоскасная праекцыя. Гэты праект можа датычыцца любых формаў мастацтва і эстэтычнай прасторы, з эмблемнай апорай на відэо і кінематограф.

Па вялікаму рахунку, "бумбалізм" не адмовіўся ад традыцыі, а наадварот, вярнуўся да яе найбольш стабільных і вечна актуальных форм. Так, адраджаюцца асноўныя пастулаты традыцыйнай тоеснасці творцы і выканаўцы, сінкрэтызм мастацтва (сінтэз гуку, слова, малюнка, руху), агульнадаступнасць ("у рух нельга ўступіць і нельга з яго выйсці"), успрыманне слова як прадмета, рытуальна-магічныя дзеі (перформансы на тэму пахавання-нараджэння, ежы, матэрыялізацыя назваў). Транслагізм, шызарэалізм, дэканструктывізм, логафармізм, афрыканізм і г. д. сталі паяднальнымі канцэптамі паміж традыцыйнай прадметнасцю мастацтва і ягонай сучаснай гіперінфармацыйнасцю. Фактычна была створана (і працягвае пашырацца) экранная прастора, якая дазваляе актуалізаваць нават архаічныя мастацкія сферы, што маюць генетычную і тыпалагічную сувязь з праектамі ББЛ. Створаны прэцэдэнт "разрадкі" ў апазіцыях стварэнне — разбурэнне, традыцыя — наватарства: яны сталі ўзаемадапаўняльнымі вектарамі, што дазваляюць на чарговым вітку эвалюцыі мастацтва ствараць новыя экраны і формы эстэтычнай творчасці.

Варта звярнуць увагу на тое, што гэтыя працэсы адбыліся без выкарыстання віртуальных тэхналогій. Эмблемна вызначаны асноўныя пазіцыі актуальнасці мастацкай творчасці, дзякуючы якім можна казаць пра непарыўнасць традыцый паміж не толькі пакаленнямі, але і цывілізацыямі. Экран дазваляе здзяйсняць тыя ці іншыя праекты незалежна ад часу, прасторы, рэсурсаў, ідэалагічных і канцэптуальных абмежаванняў, сацыяльных і ўзроставых забабонаў. Метад экранізацыі дазваляе падрыхтавацца да непазбежных тэхнічна-віртуальных, сацыяльных і прыродных катаклізмаў, якія дапамогуць рэалізаваць патэнцыяльныя магчымасці мастацтва.

[1] Наватвор ад "бурапенных".

[2] Тэрмін "бумбалізм" паходзіць ад назвы творчага руху "Бум-Бам-Літ"; у сярэдзіне 90-ых гадоў выкарыстоўваўся як лаянкавае слова ў дачыненні да эксперыментальных тэкстаў.

[3] "Тазік" — рытуальная прылада творчага руху "Бум-Бам-Літ" поліфункцыянальнага прызначэння (музычны інструмент, посуд, феціш, сімвал і г.д.). Цяпер захоўваецца ў Музеі гісторыі беларускай літаратуры.

[4] "Узлёт" — такую назву перыядычна атрымліваюць літаратурныя аб'яднанні творчай моладзі.

[5] Канцэпцыя некаторых твораў Юрася Барысевіча.

М

Алена Яскевіч

ФЕНОМЕН АЙЧЫННАЙ ІКАНАГРАФІІ

У часы антынамічных канфесійных катаклізмаў, трагічных момантаў у айчыннай гісторыі не няўдалыя палітыка-рэлігійныя уніі, а сама Божая Маці, прысвечаная Ёй марыялагічная культура ядналі нацыю. Цэнтральным звяном "залатога" веку старабеларускага пісьменства, дамінантай хваляў нацыянальнага Адраджэння была марыялагічная кніжнасць, росквіт якой прыпадае на XV—XVII стст. Менавіта праз марыялагічную кніжнасць, як, дарэчы, праз высокую старабеларускую філалагічную культуру, айчыннае сярэднявяковае пісьменства шырока ведалі не толькі ў славянскім, але і ва ўсім хрысціянскім свеце.

Ікона "Млекакармільніца"

Лік іконы, прыгожы ці знясілены, малады ці старэчы, нясе свету ачышчэнне ад грахоў, жарсцей, ганарлівасці, чалавечай самадастатковасці: гэта — не партрэт, а люстра духоўнага ладу святога, яго добраахвотнай пакоры; таксама ў значнай меры гэта і подзвіг душы мастака. Кананічная форма, паводле слоў а. Паўла Фларэнскага, толькі памагала вышліфоўвацца майстэрству іканапісца, давала творчай энергіі духоўнае забеспячэнне.

Агульнавядома, што храм — духоўная мадэль Сусвету. Старабеларускія храмы і манастыры былі стрыжнем нацыянальнага пейзажу. Царства Вечнае набліжалася да чалавека ў храме праз Верхняе Неба (пад купаламі — Бог Айцец, Спас-Эмануіл, анёльскія чыны) і Ніжняе (старазапаветныя прарокі і патрыярхі, Распяцце, Праабражэнне і Уваскрэсенне Хрыстова). Верхняе і Ніжняе Неба ядналіся праз Божую Маці і святых. Багаты жывёльны і раслінны арнамент сімвалізаваў Рай Тысячагадовага Царства праведнікаў.

Старабеларускія іканапісцы былі сапраўднымі духавідцамі, настолькі светаносным было іх мастацтва; іконы былі неазмрочанымі грахом правобразамі Хрыста: "У Ім было жыццё, і жыццё было святлом для людзей. І святло цемру асвятляе, і цемра не агарнула яго" (Ін. 1, 4 — 5).

Кампазіцыя іконы будавалася з улікам зваротнай перспектывы: усе лініі сыходзяцца перад іконай у сэрцы верніка, што моліцца святыні, а не за жывапісным палатном, як у свецкім мастацтве. Такім чынам, кожны вернік у храме быў цэнтрам Сусвету, усыноўленым у Госпадзе.

Традыцыйны іканастас складаўся з 5 чыноў: верхні чын — патрыярхі ад Адама да Майсея ў малітоўным звароце да Прасвятой Тройцы; другі чын — старазапаветныя прарокі ад Майсея да Хрыста-Месіі з тэкстамі са Святога Пісання, духоўна скіраваныя да Дзевы, з'яўленне праз Якую Збаўцы яны звеставалі; трэці чын, святочны — Ісус Хрыстос, Багародзіца, Іаан Прадцеча; чацвёрты чын — сонм анёльскі з архістратыгам Міхаілам і архангелам Гаўрыілам і апостальскі на чале з першавярхоўнымі Пятром і Паўлам, агульнашанаванымі святымі; пяты чын — з прастольнай іконай і мясцовашанаванымі святымі. Абавязковымі сюжэтамі Царскай Брамы былі выявы евангелістаў, што апісалі зямное служэнне Ісуса Хрыста роду чалавечаму, Дабравешчанне з абавязковымі ж на бакавых уваходах архістратыгам Міхаілам і архангелам Гаўрыілам, уверсе — увасабленне Тайнай Вячэры як правобраза Літургічнай Еўхарыстыі.

Нашых продкаў іконы суправаджалі заўжды — ад нараджэння да адыходу, і дома, і ў падарожжах, і ва ўсіх жыццёвых стасунках.

Ікона была пазбаўлена натуралізму і экзальтацыі, кожны колер меў пэўны сэнсавы змест. Старабеларускія пісьменнікі, асабліва Лазар Барановіч, заўсёды ўслаўлялі вясёлку як сімвал духоўнага характва Бога, бацькоўскага клопату пра Сусвет. Сусальнае золата асіста, заўсёды прысутнае ў німбах святых, нябачна ахоўвала вернікаў таямнічым заступніцтвам анёльскіх чыноў святлом Фавора. У іерархіі іканаграфічнага жывапісу чырвоны колер — адзнака царскай велічы Бога Айца, жоўты — праслаўленне выбаўляльных пакутаў Бога Сына, блакітны — чысціня Святога Духа, імкненне Сусвету да Бога, зялёны колер сімвалізаваў сузіральную гармонію духоўнага спакою хрысціяніна, шлях ад Страху Божага да Здабыцця Святой Праўды.

Гісторыкаў азадачваў факт, што ў часы грамадскіх катаклізмаў асабліва актыўна будаваліся храмы ў гонар Прасвятой Тройцы і было яўлена шмат цудадзейных ікон Багародзіцы. Як у Святой Тройцы ядналіся ўсе іпастасі, так і людзі ў цяжкую часіну прагнулі духоўнага яднання, міру з блізкімі, пазбаўлення ад нянавісці грэшнага свету, і спрадвечнай спадарожніцай на гэтым шляху любові і згоды была Царыца Нябесная.

Першыя іконы Багародзіцы, паводле Царкоўнага Падання, былі напісаны апосталам і евагелістам Лукою пасля Пяцідзесятніцы ў Сіёнскім Хораме непасрэдна з Самой Царыцы Нябеснай. Яна, пабачыўшы Сваю святую выяву, прамовіла: "Прасвяда Народжанага ад Мяне і Мая з гэтай іконаю будзе"[1]. Як сведчаць царкоўныя гісторыкі, сам евангеліст Лука напісаў тры іконы, ці, відаць, дакладней, іконы трох тыпаў: "Замілаванне", "Адзігітрыя" і "Божая Маці ў Дэісусе", звернутая да Хрыста з малітваю. Зазначым, што трохасабовая ікона Дэісуса складаецца са Збаўцы Хрыста, які сядзіць на троне з Кнігай Божай Прамудрасці, абапал Яго ў малітоўным звароце знаходзяцца Багародзіца і Іаан Прадцеча (радзей Іаан Багаслоў) — як хадайнікі за род чалавечы ў прадчуванні Страшнага Суда. Такі тып іконы асабліва пашырыўся на Беларусі (а праз яе і на іншых землях) у XVII ст. Часам ікона набывае больш пасійна-драматычны характар: Хрыстос паказвае на Свае раны, а ў малітоўным прашэнні Дзева Марыя паказвае на Свае грудзі і меч, што працінае Яе, Іаан жа Прадцеча трымае ў руках адсечаную ўласную галаву. Святыня звычайна змяшчалася над Царскай Брамай, над уваходам у храм ці жыллё хрысціяніна.

З 70 ікон, напісаных евангелістам Лукою, на Афоне і Захадзе захавалася 21, у Рыме — 8, ва ўсходнеславянскіх землях — 10. Гэтыя святыні — спіскі, дакладней, "спіскі са спіскаў" гэтых ікон, таму ў чыне святкавання многіх цудадзейных ікон згадваецца памянёнае блаславенне Божай Маці. Пытанне, "ці з'яўляецца менавіта гэтая ікона тым аўтэнтычным арыгіналам, які належыць пэндзлю святога евангеліста?", сцвярджае вядомы даследчык М.М.Дунаеў, — пытанне для верніка неістотнае, бо і арыгінал, і спіскі з яго раўназначныя паводле ўздзеяння праз іх святой прасвяды"[2].

Сусветная іканаграфія ведае 700 назваў ікон Багародзіцы. Сярод іх марыялогія вылучае наступныя тыпы: Аранта ("Знаменне"), Адзігітрыя ("Пуцевадзіцельніца"), Еля-

уса ("Замілаванне") і Акафістная. Асобна вылучаецца іканаграфічны тып Агіясарытыса ("Нявеста Ненявестная"): Багародзіца без Дзіцяткі Хрыста (як ікона "Маці Божая Вастрабрамская", келейная ікона Серафіма Сароўскага, іконы "Маці Божая Калужская", "Маці Божая Памякчэнне злых сэрцаў", "Маці Божая Васількаўская", "Маці Божая Сямістрэльная", "Маці Божая Багалюбская", " Маці Божая Патрыяршая", "Маці Божая Пюхцінска-Дамашанская" і інш).

Цудадзейная святыня Пюхцінска-Дамашанская была яўленая 400 гадоў таму на Жураўлёвай гары ў Эстоніі, месцы баёў Аляксандра Неўскага, у выглядзе святланоснай Царыцы Нябеснай навакольным пастухам і жыхарам. На месцы, дзе была Царыца Нябесная, на дубе засталася ікона, пры якой адразу пачаліся цуды і ацаленні. Гару назвалі Пюхцінскай, г.зн. Святой. Неўзабаве каля пабудаванага храма забруіла цудадзейная крынічка. Прастольным святам было Успенне Багародзіцы. Памагаў пюхцінскім манахіням і святы Іаан Кранштацкі. Некалькі гадоў таму сёстры з копіямі святыні перабраліся на землі Беларусі ў ваколіцах Мінска (вёска Дамашаны, храм у гонар Іаана Багаслова).

Многія храмы Беларусі (у прыватнасці, сталічны Марыі-Магдаліны) асвячае ікона "Маці Божая Багалюбская", дзе Яна стаіць з высока паднятымі ў малітве рукамі ў звароце да Свайго Сына Збаўцы, нашага Ісуса Хрыста; у правай руцэ Яе — хартыя з просьбай блаславіць селішча пад Яе апекаю, над выяваю Прачыстай змяшчаюцца пяць ікон: Збаўцы, Уладзімірскай Еляусы, Іаана Прадцечы, архангела Гаўрыіла і архістратыга Міхаіла. Ікона Багалюбскай Божай Маці — адлюстраванне яўлення Царыцы Нябеснай у 1157 г. святому благавернаму вялікаму суздальскаму князю Андрэю Юр'евічу Даўгарукаму. У час мангола-татарскага нашэсця, калі царква Нараджэння Багародзіцы згарэла, святыня засталася непашкоджанай. Пакланяліся святыні і сын Сафіі Вітаўтаўны Васіль Цёмны, і Фёдар Аляксеевіч Раманаў. Неаднаразова ацаляла ікона люд хрысціянскі ад чумы і халеры. Святкаванне іконы адбываецца 18 чэрвеня/1 ліпеня.

Большасць багародзічных ікон не толькі апасродкавана, але і кампазіцыйна хрыстацэнтрычныя, г. зн. іх кульмінацыяй з'яўляецца Дзіцятка Хрыстос.

Вельмі глыбінным багаслоўскім сэнсам прасякнуты тып іконы Аранта, бо, як лічаць вучоныя, менавіта ён напрамую звязаны з таінствам уцялеснення Бога Сына: Дзева Марыя яўлена ў малітоўным звароце з узнятымі да Нябёсаў рукамі, пальцы Дзіцяткі Хрыста, учалавечанага ў чэраве Божай Маці, складзены для благаславення. Вельмі часта на іконе абапал Багародзіцы, звычайна зверху, знаходзяцца архангелы ці сіні херувім і вогненна-барвовы серафім. Тып Аранты найбольш характэрны для смаленска-наўгародскага рэгіёна.

Іканаграфічны тып "Замілаванне" — самы містычны тып святынь, які паказвае цесную фізічна-духоўную сувязь Маці (Дзевы Марыі) і Сына (Ісуса Хрыста). Да ліку такіх святынь належаць Жыровіцкая, Балыкінская, Феадораўская, Пачаеўская, Дубенская і іншыя цудадзейныя іконы Божай Маці нашага краю. Існуе нават падвід "Замілавання" — Глікафілуса ("Салодкае цалаванне").

Самы распаўсюджаны іканаграфічны тып на землях Беларусі — тып Адзігітрыі (Мінская, Каложская, Чанстахоўская, Холмская, Купяціцкая ікона-крыж, Крупецкая, Смаленская, Супрасльская, Беластоцкая, Краснастоцкая, Яблачынска-Турковіцкая, Бялыніцкая, Тупічэўская, Цэсарска-Бароўская, Рудзенская, "Прытулі на пакору", Ціхвінска-Будслаўская, Люблінская, Чарнобыльская і інш.), бо праз цудадзейныя святыні Царыцы Нябеснай нашым продкам не толькі прыходзіла помач, але і адкрываўся

Крупецкая ікона Багародзіцы.

шлях спрыяння сабе — духоўнае ўдасканаленне і ачышчэнне.

Да ліку цудадзейных ікон Адзігітрыі належыць і Ціхвінска-Шчорсаўская святыня, мясцовашанаваная на Навагрудчыне. Яна трапіла з Масквы падчас вайны 1812 года, па сутнасці, была выкрадзена наёмнікам-вестфальцам, які прадаў ікону іудзеям; срэбраная шата была папярэдне знята. У хуткім часе мясцовыя габрэі-хрысціяне перадалі святыню ў Шчорсаўскі прыходскі храм. У Аляксандра-Неўскай царкве Мінска таксама вельмі шануецца вернікамі старадаўняя ікона Божай Маці Ціхвінскай.

Да таго ж іканаграфічнага падтыпу, што і Ціхвінска-Шчорсаўская Адзігітрыя, належыць, на думку многіх даследчыкаў, цудадзейная ікона Будслаўская, яўленая, як мяркуе бернардынскі летапісец а. Тамаш Дыгань, паміж 1656 — 1671 гг. Мястэчка Будслаў узнікла на пачатку XVI ст. у Ашмянскім павеце на землях Вялікага Княства Літоўскага, у атачэнні лясоў Будскай пушчы і рэчак Сэрвечы, Церака і Зуі. З 1571 па 1591 гг. на месцы з'яўлення цудадзейнай святыні дзейнічала каплічка. З 1633 па 1643 гг. замест драўлянага храма будуецца мураваны. Асабліва спрыяла пабудове яго сям'я лоўчага і падкаморнага ВКЛ Мікалая Далмат-Ісайкоўскага. На пачатку XVII ст. храм ужо славіўся цудоўнымі ацаленнямі — ад ліхаманкі, эпілепсіі, слепаты, цяжкіх раненняў. У час налётаў нямецкай авіяцыі на Будслаў у 1941 годзе ніводная бомба не пашкодзіла храма і цудадзейнай святыні. З 1992 г. кожнае лета ладзяцца паломніцтвы да Будслаўскай іконы Божай Маці. Штогод 2 ліпеня вернікі ўшаноўваюць з'яўленне цудадзейнай іконы.

Паводле летапісаў, Цэсарска-Бароўская Адзігітрыя была яўлена ў першай палове XII ст. дзеля абароны мясцовага люду ад крыжакоў і татараў. Месца з'яўлення святыні — царква з пахавальняй мястэчка Усвяты, што на Віцебшчыне (былога Бароўскага павета). Ікона — дакладны варыянт старажытнай Цэсарскай Адзігітрыі, вядомай сваімі цудадзейнымі ацаленнямі з 792 г. (цяпер гэтая ікона знаходзіцца ў левым баку алтара на горным месцы Дабравешчанскага храма маскоўскага Крамля). Старабеларуская Цэсарская Адзігітрыя была яўлена ў селішчы Бор, таму і атрымала назву Цэсарска-Бароўскай. З цягам часу святыня з урачыстым малебнам пераносіцца ў мястэчка Усвяты і ставіцца ў Спаса-Праабражэнскі храм. Ёсць шмат пісьмовых сведчанняў і багамольніцкіх песень пра ацаленні і помач ад іконы Божай Маці Цэсарска-Бароўскай.

У 1859 г. ва Усвятах і ваколіцах здарылася эпідэмія халеры, ад якой штодня паміралі многія жыхары. Страціўшы спадзяванне на чалавечую дапамогу, жыхары звярнуліся да Царыцы Нябеснай. З глыбокай вераю яны абышлі хрэсным ходам з цудадзейнай іконаю свае мясціны. У той жа дзень эпідэмія халеры спынілася. Пасля другога хрэснага ходу, у якім удзельнічалі ледзь не ўсе насельнікі павета, амаль усе хворыя ачунялі. У тым жа годзе Святы Сінод задаволіў прашэнне жыхароў Усвятаў і пастанавіў ушаноўваць ікону Божай Маці Цэсарска-Бароўскую як цудадзейную мясцовашанаваную. Удзячныя жыхары Усвятаў падаравалі іконе Багародзіцы срэбраную шату, залачоныя вянцы-кароны Царыцы Нябеснай і Збаўцы Хрыста, упрыгожаныя каштоўнымі камянямі, каштоўныя камяні абрамлялі таксама аклад.

Галоўная святыня Беларусі (разам з Жыровіцкай) — Мінская Адзігітрыя, якая знаходзіцца ў Свята-Духавым саборы, рэзідэнцыі кафедры мітрапаліта. Штогод 26 жніўня адбываецца ўрачыстае ўшанаванне іконы.

Цудадзейная ікона Мінскай Божай Маці спалучае ў сабе рысы Адзігітрыі і Царыцы Дзяржаўнай. У 988 г. святыня была перанесена з Корсуня ў Кіеў і пастаўлена ў Дзесяціннай царкве Нараджэння Багародзіцы. Праз 500 гадоў у час набегу крымскага хана Махмет-Гірэя адзін татарын, зняўшы з іконы каштоўную шату, кінуў святыню ў Дняпро. А 13 жніўня 1500 года ікона цудадзейным чынам з'явілася ў водах Свіслачы. Уцекачы-кіяўляне адразу пазналі сваю святыню, напісаную, паводле Царкоўнага Падання, самім евангелістам Лукою. Ікона была перанесена ў сабор Нараджэння Божай Маці, і адразу пачаліся цуды ад наваяўленай Адзігітрыі Дзяржаўнай. У 1505 г. арда Махмет-Гірэя падышла да Мінска. Пасля пакаяннага малебна абаронцаў Мінска пачалася няроўная бітва. Махмет-Гірэй спаліў Мінск (паланіў 100 тысяч чалавек), але замак з цудадзейнай іконай не здолеў захапіць. Беларуска-літоўскае войска пад Клецкам вызваліла палонных і разбіла татар дашчэнту. Тры стагоддзі знаходзілася Мінская Адзігітрыя ў Петрапаўлаўскім саборы Мінска.

Ікона Божай Маці "Жыццядайная Крыніца".

Ікона Спаса-Эмануіла.

Акафістныя іконы Божай Маці паказваюць Дзеву Марыю сапраўднай Царыцай Нябеснай, уладаркай усіх краін зямных: "Усіх старажытных прароцтваў спавешчанне", "Купіна Неапальная", "Аб Табе радуецца ўзрадаванае стварэнне", "Нечаканая Радасць", "Усіх тужлівых радасць", "Адшуканне загінуўшых" і інш.

Адзенне Багародзіцы звычайна складаецца з вішнёвага плата-мафорыя з трыма залатымі зоркамі як сімвала царскай велічы Яе Мацярынства, сіняй тунікі як адзнакі цнатлівасці і чысціні, блакітны чапец сімвалізуе праслаўленне Уладаркі як Прыснадзевы. Тры залатыя зоркі і амафорнае акаймаванне ўвасабляюць нявіннасць Божай Маці: у цноце зачала, у цноце нарадзіла і ў цноце спачыла.

Прысутнасць кароны-вянца ў адзенні Багародзіцы (Чанстахоўская, Вастрабрамская, Супрасльская, Краснастоцкая, Ляснянская, Дубенская, Мінская, Пажайская, Бялыніцкая, Тупічэўская, Рудзенская, "Прытулі на пакору", Цэсарска-Бароўская, "Дабратворнае Неба", Феадораўская, "Неўпівальная Чаша", "Неўвядальная Квецень", Будслаўская, "Памнажэнне розуму", Старакорнінская, Сыцкая Пачаеўская, Фальковіцкая, Магілёва-Брацкая, Крастагорская "Млекакармільніца", Васількаўская, Навадворская, Крупецкая і інш.) — люстра драматычных катаклізмаў гісторыі ВКЛ і Рэчы Паспалітай (таксама васальнай Прыбалтыкі, асабліва Латгаліі), калі Царыцы Нябеснай перадавалі не толькі нябесную ўладу над краінай, але і зямную. Пра гэта сведчыць ікона XVII ст., на сумежжы грэка-праваслаўных і рымска-каталіцкіх традыцый, "Каранаванне Божай Маці".

Часам нават святы Лік Божай Маці яўлены з непакрытымі валасамі, як на іконах Багародзіцы Ахтырскай, Васількаўскай, "Помач пры родах" і інш.

Знайшла сваё ўвасабленне ў багародзічнай іканаграфіі і амебейная, колавая кампазіцыя "іконы ў іконе": Купяціцкая, Пружанская, Багалюбская, "Усіх старажытных прароцтваў спавешчанне", "Неапальная Купіна", "Неўвядальная Квецень", "Нечаканая Радасць" і інш.).

Храм праз ідэю непраціўлення, асабістай пакоры вёў да найвышэйшага подзвігу любові — аддаць жыццё за блізкіх. Напрыклад, адзін з найстаражытных храмаў Беларусі — Сынковіцкі ў гонар архістратыга Міхаіла, які, хоць і саступаў асляпленаму ганарлівасцю Дзянніцы ў нябесным чыне, усё ж перамог яго сілаю праўды, яскрава сцвярджаў думку, што Сіла Божая заўсёды ў немачы праўдзіцца.

У канцы XIV ст. пад націскам ваяўнічай Асманскай імперыі палі Балгарыя і Сербія, а ў 1453 г. праз падман і здраду заходніх хрысціянскіх краін (т. зв. Ферара-Фларэнтыйская унія) — Канстанцінопаль. У выніку візантыйскія праваслаўныя традыцыі перайшлі да іх усходніх пераемнікаў — напачатку Кіева-Літоўскай мітраполіі, потым Маскоўскай. Такім чынам, візантыйская праваслаўная культура не знікла, а атрымала распаўсюджанне і адраджэнне на ўсходнеславянскай глебе. Вялікі князь літоўскі Альгерд адразу гатоў быў праводзіць палітыку Вільні як III Рыма, зрабіць праваслаўе афіцыйнай рэлігіяй, а сталіцу ВКЛ зрабіць сталіцаю ўсіх праваслаўных, спадкаемцаю візантыйскага Канстанцінопаля (II Рыма). Грэчаскіх і паўднёваславянскіх іерархаў і культурных дзеячаў ВКЛ прываблівала вернасцю святаайцоўскім славяна-праваслаўным традыцыям. Да таго ж Масковія была ў той час занята барацьбой супраць мангола-татарскай няволі. Праваднікамі гэтай месіянскай ідэі былі мітрапаліты Кіпрыян і Грыгорый Цамблак, пазней таксама — Максім Грэк, што відаць са зместу яго знакамітага ліста да караля Жыгімонта Старога.

Старабеларускае духоўнае Адраджэнне, сцверджанне ідэі Вільні як III Рыма спрыяла не толькі росквіту іконапісання, але і асабліваму ўшанаванню ікон, Божай Маці ў тым ліку.

І калі ў Расіі мяжа XVI — XVII стст., апрычніна, "смутныя часы", вялі да заняпаду царкоўнага жывапісу, то на землях Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай падзеі рэлігійна-дзяржаўных катаклізмаў абудзілі развіццё іканапісу, марыялагічнай кніжнасці, на думку многіх славянскіх багасловаў, найбагацейшай у свеце.

[1] Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. XII — XX вв. М., 1997. С. 14.
[2] Там сама.

М

Галіна Багданава

ГАРТАВАНЫ

Ганчарныя сакрэты Аляксандра Кірычака

Ягоную гартаваную кераміку з таемнымі цёмнымі ўзорамі нельга было не заўважыць. Нездарма ж гавораць, што ўсё новае — гэта добра забытае старое. На ўсіх выстаўках народнай творчасці яго дакладныя паводле выпрацаваных стагоддзямі прапорцый гладышы, гаршчочкі, спарышы і трайнічкі з акуратнымі вечкамі выглядаюць надзіва свежа і сучасна. Не кажу ўжо пра адмысловыя наборы для квасу і вады. Светлая керамічная форма праступае праз цёмна-карычневыя разводы, кружкі, кропелькі... Так ножкі моцненькіх баравічкоў вылазяць з моху пасля дажджу. І ў самой гэтай форме ёсць моц і дасканаласць, ёсць дзіўнае, спрадвечнае пачуццё прыроднай гармоніі, натуральнае спалучэнне статыкі і дынамікі. Дынамічнай вобразную структуру гэтых твораў робіць гартаванне. Менавіта гэтая старажытная тэхналогія дазваляе ствараць цалкам адвольныя па канфігурацыі дзівосы. Ці то касмічны краявід, ці то хвалі, кругі на вадзе, ці то хмары на небе, ці то проста завея...

Асацыяцыя з завеяй у мяне не выпадковая. Сёлета, прыйшоўшы на абарону дыпломных работ у Беларускі універсітэт культуры (як заўсёды, у чаканні дзёрзкіх творчых эксперыментаў), я была ўражана работай Наталлі Якубовіч, якая падрыхтавала набор каляднага посуду "Куцця". Рынка, гляк, гаршчок, міскі, спарышы... І ўсё з таемнымі "абварнымі" (гартаванымі) узорамі, надзіва падобнымі на ўзоры Аляксандра Кірычака. Кіраўнік дыплома, выдатная наша керамістка і скульптар Тамара Васюк адразу ж усё патлумачыла: Аляксандр Кірычак — муж Наталлі. Але фактура вырабаў цалкам аўтарская, аналагаў ім няма. Ужо разам з Наталляй, сур'ёзнай, удумлівай і вельмі працавітай жанчынай, яны расказалі і пра некаторыя сакрэты вырабу такой керамікі. Апроч абпальвання ў печы, яе яшчэ абварваюць у рошчыне з жытняй мукі. Дзякуючы гэтаму і з'яўляюцца незвычайныя ўзоры. Вырабы гэтыя не сувенірныя, ужытковыя, у іх можна гатаваць... А якую атмасферу нададуць яны Калядам! Посная Куцця — гэта час роздуму, час варажбы, час надзей на будучы багаты ўраджай. Нездарма ж у гэты вечар кладуць пад абрус жытнюю салому. А на стале — жытні хлеб і ... "абвараны" з дапамогай жытняй мукі традыцыйны посуд. "Абвара" павялічвае трываласць, змяншае порыстасць чарапка. Гэтую кераміку называюць яшчэ "рабою", "шэраю".

А.Кірычак. Набор для малака. Абвар, паліва, 1997.

Дзякуючы Наталлі я пазнаёмілася і з самім Аляксандрам, таксама вельмі сур'ёзным, дапытлівым чалавекам. Ад іх абодвух, як і ад зробленага імі посуду, зыходзіць нейкае вельмі мяккае, роўнае святло.

Культуру кожнага народа рухаюць наперад адзінкі, геніі, а трываласці надаюць ёй дынастыі. З тых, што добра ведаю, гэта дынастыя Вера Гаўрылюк — Таіса Агафоненка — Тамара Паўлоўская ў саломапляценні; лагайчане Сямён Саўрыцкі, ягоныя дачка, сын і зяць — у ганчарстве. А цяпер вось яшчэ адно прыемнае адкрыццё — Аляксандр Кірычак і Наталля Якубовіч.

Але корань гэтай дынастыі — у вёсцы Ганевічы. Не, не ад роднага бацькі ці дзеда пераняў Аляксандр сакрэты майстэрства. Але ж у творчасці часам бывае майстар, настаўнік бліжэй за родных. Гаворыць Аляксандр няспешна, мякка, як, мусіць, і павінен гаварыць майстар...

— Упершыню я ўбачыў гартаваную (абварную) кераміку ў 1992 годзе ў Клецкім раёне. Падчас адной з нашых экспедыцый, якія мы штогод праводзім з нашымі дзецьмі з Салігорскага Цэнтра дзіцячай творчасці, дзе я сёння вяду "Ганчарную майстэрню". На мяне той посуд зрабіў моцнае ўражанне. Ён не быў падобны ні на што іншае. Таўстасценны, шурпаты, ён уражваў сваімі суровымі формамі, а яго паверхню так хораша аздаблялі адвольна раскіданыя чорна-карычневыя плямы. Тое, што я раней бачыў на фотаздымках, было не параўнаць з тым, што я трымаў у руках. Мне падалося, што я трымаю нейкую архаічную рэч, рэч з глыбіні стагоддзяў... Я разумеў: гэтае адчуванне з'явілася ў мяне таму, што чарапок быў нязвыклы, вельмі шурпаты. Мне тады расказалі, што ў гліну, каб яна была больш трывалая, майстры дадаюць молаты камень, жарству.

З цікавасцю пытаюся ў Аляксандра:

— Але ж быў нехта, хто даў вам першыя ўрокі, расказаў, як яе рабіць, гэтую гартаваную кераміку?

— У тым жа 1992 годзе ў вёсцы Ганевічы нам пашчасціла сустрэцца з ці не апошнім майстрам, які ведаў сакрэты абварной керамікі, — Аляксеем Уладзіміравічам Вярэйкам. Гэта, на жаль, была мая першая і апошняя з ім сустрэча. Але таго было дастаткова, каб я назаўсёды захапіўся менавіта такой тэхналогіяй. Аляксея Уладзіміравіча я запомніў на ўсё жыццё. Гэты стары ганчар спрацаванымі рукамі данёс да нас сакрэты гартаванай керамікі, сакрэты, якімі з радасцю падзяліўся з намі. Мы купілі ў яго некалькі вырабаў, зрабілі фота на памяць. Ён расказваў, што даўней гаршкі рабілі амаль цэлымі вёскамі.. Далёка ведалі не толькі ганчароў з Ганевічаў, але і з Сіняўкі, Масцілавічаў. А ў 1960-ыя гады — пра гэта стары ганчар згадваў з болем і крыўдай — ім даводзілася працаваць, хаваючыся ад падатковых інспектараў... Мяне тады ўразіла, што нават у тыя, надта неспрыяльныя часы знаходзіліся людзі, якія не маглі жыць без керамікі. І гэта былі сапраўды майстры "ад бога"...

— Аляксандр, але ж керамікай вы пачалі захапляцца значна раней...

— Мае бацькі пераехалі ў Беларусь з Казахстана ў 1962 годзе. Мама руская, бацька ўкраінец. Абодва працавалі на "Беларуськаліі", мама эканамістам, бацька горным майстрам. Як кажа мама, у нашай сям'і быў адзін мастак — яе дваюродны дзед. Не ведаю, можа, гэта ягоныя гены не давалі мне спакою... Пасля сярэдняй школы я паступіў у Салігорскі горна-хімічны тэхнікум, адслужыў у войску, трохі папрацаваў, як бацька, горным майстрам, а ў 27 гадоў пачаў задумвацца, ці мая гэта справа, і перайшоў у Дом піянераў (цяпер Цэнтр дзіцячай творчасці)... Там яшчэ крыху раней я пазнаёміўся з цудоўным чалавекам, унікальным народным майстрам, ганчаром Мікалаем Пратасенем. Ён не мастацтвазнаўца, але столькі ўсяго ведае... У Доме піянераў я спачатку вёў гурток "Скульптура і кераміка", потым "Ганчарную майстэрню"... Не ведаю, можа яшчэ вярнуся і да скульптуры. У 1995 годзе я ўступіў у Саюз майстроў народнай творчасці, потым вучыўся ў Беларускім універсітэце праблем культуры ў Яўгена Сахуты, дзе атрымаў адукацыю мастацтвазнаўцы (спецыялізацыя — беларускае народнае мастацтва). Яўген Міхайлавіч Сахута "апекуе" мяне апошнія пяць гадоў... Асабістай майстэрні ў мяне сёння няма, хоць ужо не адзін год, як кажуць, абіваю парогі... Гліну капаем у мястэчку Дарасіно, у якім, дарэчы, і сёння працуюць два старыя ганчары. Яны і паказалі мне свой кар'ер.

— Дзякуючы святам народнага мастацтва, фестывалям сёння вы, пэўна ж, знаёмыя практычна з усімі сучаснымі беларускімі ганчарамі. І хто з іх для вас найбліжэйшы па духу?

— Бліжэй за ўсіх мне тыя, хто выкарыстоўвае традыцыйныя народныя формы, — Саўрыцкі, Боўда, Раманоўскі, івянецкія майстры...

— А са святаў — якія вам больш за ўсё запомніліся?

— Абласны фэст "Гліняны звон" у Любані. Часта ўспамінаю, як ехалі мы тады кожны на сваім возе на кірмаш. І ў Бачэйкаве, у Івянцы таксама было цікава...

— Вы пакуль што з большай ахвотай паўтараеце традыцыйныя формы ці спрабуеце час ад часу вынаходзіць і нешта сваё?

— Мой спосаб апрацоўкі керамікі дыктуе мне рабіць традыцыйныя формы. Раз я ёсць майстар народнай творчасці, то павінен жа неяк адпавядаць гэтаму званню. Але ж час ад часу хочацца "ўзбрыкнуць", зрабіць нешта незвычайнае. Тады з'яўляецца нешта падобнае на ўсходнія ці старажытнагрэчаскія ўзоры... Але гэта ненадоўга. Ізноў вяртаюся да свайго, роднага, таго, што зразумела нашаму чалавеку... Я думаю, што немагчыма вынайсці нешта больш дасканалае за традыцыю. Хіба што трохі да яе дадаць чаго... Але, каб дадаць хаця б рысачку да традыцыі, у яе трэба глыбока, вельмі глыбока акунуцца... Я цяпер шукаю фактуру, якая б спалучала ў сабе аўтарскае гартаванне і форму, якая б не вельмі адхілялася ад традыцыйнай...

— А што для Майстра-ганчара галоўнае?

— Любоў да сваёй працы, без гэтага нічога не расце і не робіцца, яшчэ — мэтанакіраванасць і, галоўнае, цярпенне, цярпенне, цярпенне.. Я спрабую захапіць сваёй працай сына (яму цяпер 15 гадоў), але пакуль што, на жаль, не атрымліваецца... А Наталля, жонка, больш за мяне займаецца керамікай — ажно з 1-га класа. Яна пераможца, дыпламант

А.Кірычак. Набор народнага посуду. Абвар, паліва, 1998.

шматлікіх фестываляў, конкурсаў. Наталля вельмі любіць жывёл, і вобразы яе цацак-свістулек надта выразныя. Яе вырабы вельмі пластычныя, дасканалыя, я б сказаў "адточаныя".

— Аляксандр, мастацтвазнаўцы цяпер часам спрачаюцца пра тое, ці патрэбныя сёння ўжытковыя традыцыйныя рэчы. Можа, варта абмежавацца вырабам сувеніраў? Вашыя творы карыстаюцца попытам?

— Сёння я не магу сказаць, ці карыстаюцца мае вырабы вялікім попытам, бо не маю сваёй майстэрні. Вось будзе, тады пабачым. У будучым, я мяркую, будзе ўсё — і народнае ганчарства (вырабы і для сувеніраў, і для ўжытку), і прафесійнае, а можа, яшчэ якое чыста "забаўляльнае". Але ж, каб падтрымаць традыцыю, трэба сёння падтрымаць майстроў, якіх на Беларусі ў параўнанні з 1970-мі гадамі нямала... Тая ж гартаваная кераміка — гэта частка нашай беларускай культуры, яна нясе ў сабе нацыянальнае самаадчуванне. Яна выхоўвае. Сучасны ж чалавек павінен бачыць, што апроч халоднай вытворчай штампоўкі існуюць непаўторныя рукатворныя рэчы, у кожнай лініі якіх цяпло чалавечых рук. Той жа гаршчок — яго ж ніколі не паўторыш, не зробіш на ганчарным крузе яшчэ адзін такі самы. А на заводзе іх робяць у гіпсавых формах, і яны аднолькавыя, як блізняты... Бяздушныя і халодныя...

— Аляксандр, я ведаю, вы на сёння маеце шмат самых розных узнагарод. Якія з іх для вас самыя дарагія?

— Дзяржаўная стыпендыя, якую я атрымліваў у 1996 годзе. І гэта была не толькі матэрыяльная падтрымка. Я дазнаўся, што адна з нашых вядомых мастацтвазнаўцаў, Вольга Лабачэўская, набыла мае вырабы для сваёй калекцыі, а потым яшчэ і Дзяржаўны музей гісторыі і культуры, Івянецкі краязнаўчы музей, замежныя госці... Гэта мяне так акрыліла...

— І што для вас цяпер самае галоўнае?

— Зрабіць майстэрню і распаўсюдзіць абварную кераміку па ўсёй Беларусі, а можа, і за яе межамі. Каб людзі ведалі, што ў Салігорску, акрамя ўгнаенняў, робяць яшчэ абварныя, гартаваныя гаршкі...

* * *

Сёлета летам мне пашчасціла сустрэцца і пагаварыць з двума выдатнымі сучаснымі ганчарамі. Ужо сталым і знаным Сямёнам Саўрыцкім з Лагойска і маладым, але таксама вядомым Аляксандрам Кірычакам з Салігорска. Іхнія імёны ведаюць не толькі на Міншчыне. Прыязджаюць да іх і замежныя госці, прыязджаюць і дзівяцца: такія майстры — і не маюць сваёй вялікай майстэрні, свайго музея ці, у рэшце рэшт, сувенірнай крамы... Гэтыя палякі, немцы, амерыканцы, чэхі ведаюць Лагойск і Салігорск дзякуючы Саўрыцкаму і Кірычаку. Але ўключаю наша радыё. Адзін з лагойскіх кіраўнікоў на пытанне пра тое, чым сёння можа ганарыцца іх край, расказвае, што ў іх горадзе ёсць цудоўны дом для састарэлых і інвалідаў, салігорскі кіраўнік — зноў пра калійныя ўгнаенні...

А тым часам Аляксандр Кірычак, як і Сямён Саўрыцкі, шукаюць месца, дзе б абпаліць свае унікальныя вырабы. Каб ведалі ў свеце пра Салігорск і Лагойск, каб ведалі пра Беларусь, каб не заняпала традыцыя і каб мы самі ў рэшце рэшт пачалі пачуваць сябе беларусамі.

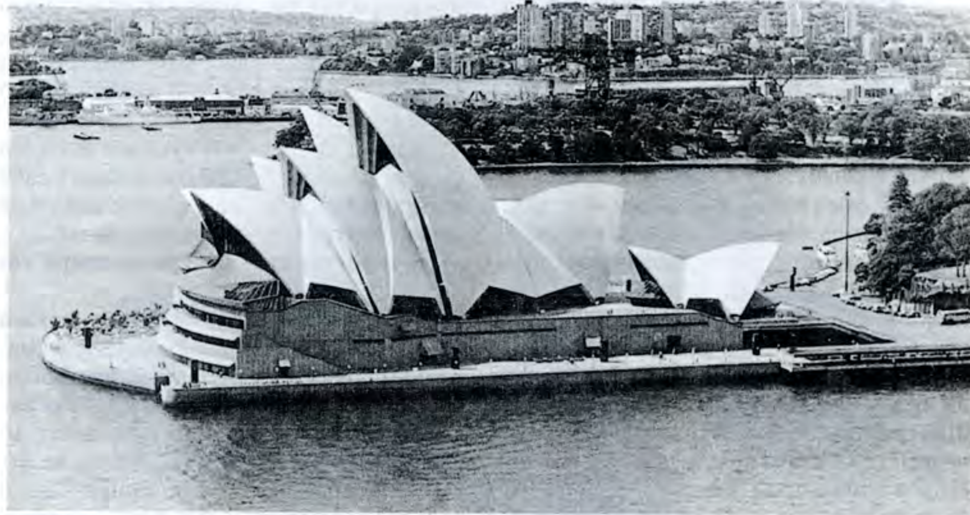
Аляксандр Кірычак гартуе кераміку, а сам час гартуе яго.

М

Эліна Усоўская

АБ НЕКАТОРЫХ РЫСАХ ПОСТМАДЭРНІСЦКАГА МАСТАЦТВА

Тэндэнцыі постмадэрнізму з'явіліся ў Беларусі не так даўно. Але ўжо здолелі выклікаць да сябе непадробную цікавасць і крыху надакучыць сваёй няпэўнасцю, "расплывістасцю". Сапраўды, часам даволі складана вызначыць, што належыць да постмадэрнісцкага мастацтва, а што не, бо постмадэрнісцкі твор практычна заўсёды полістылістычны. Парадокс заключаецца ў тым, што стылістычная шматаблічнасць — гэта, з аднаго боку, прыкмета таго, што мы сутыкаемся з феноменам постмадэрнізму, але, з іншага боку, рознастылёвасць можна зблытаць з эклектыкай ці залічыць да кічу. Каб мець больш дакладнае ўяўленне пра постмадэрнісцкае мастацтва, паспрабуем пазначыць некаторыя характэрныя для яго рысы.



Часта постмадэрнізм крытыкуюць за яго паблажлівае стаўленне да мінулага і традыцыйных каштоўнасцяў і поглядаў. Так, постмадэрнісцкая культура даволі крытычная да любога сцвярджэння, якое прэтэндуе на абсалютнасць. Але гэта не азначае татальнага адмаўлення культурнай спадчыны. Наадварот, постмадэрнісцкае мастацтва беражліва пераглядае створанае мінулымі пакаленнямі. Сваім зваротам да мінулага яно ілюструе даўняе выслоўе: "Новае — гэта добра забытае старое". Пры гэтым постмадэрнізм засноўваецца на інтэрпрэтацыі ранейшых набыткаў, улічваюцца інтарэсы, густы, патрэбы самых розных катэгорый гледачоў. Тым самым разбураюцца любая эстэтычная структура і мастацкая сістэма, што стварае ілюзію праз поўную, нябачную раней навізну постмадэрнісцкага мастацтва. На самай справе гэтае мастацтва не прэтэндуе на стварэнне нейкага абсалюту і звяртаецца да самых розных стыляў, кірункаў, школаў, у выніку чаго ў адным творы гледачы сутыкаюцца з камбінацыяй мінулага і цяперашняга. Постмадэрнісцкае шматмоўе выдатна дэманструе архітэктура. Асабнякі, збудаваныя па праектах вядомага амерыканскага архітэктара Роберта Вентуры, апелююць да традыцый сваімі падкрэслена развітымі схільнымі дахамі, у іх выкарыстоўваюцца найноўшыя прыёмы прасторавай пабудовы, народжаныя сучаснай архітэктурай.

Постмадэрнісцкае мастацтва апелюе да розных узроўняў культуры. Акрамя таго, у полі зроку аказваецца не нейкі асаблівы, выбраны глядач, які разумее намеры аўтара, а ўся аўдыторыя. Аднак аўтарскія намеры і прэтэнзіі на выключнасць не маюць у постмадэрнісцкім мастацтве прыярытэтнай ролі. Права свабодна разважаць, бачыць сваё запаветнае ў творы, напісаным кімсьці "чужым", выходзіць на першы план. Аўтарская задума раствараецца ў патоку свядомасці чытачоў-гледачоў. Твор цяпер — вынік шырачэйшага сааўтарства, дыялога і палілога паміж папярэднімі ўзорамі культуры, уласна аўтарам і публікай. Апошняя надзяляецца даволі істотнай зброяй — інтэрпрэтацыяй. Знаходзячыся пад своеасаблівым ціскам мінулага, і аўтар, і глядач мысляць цытатамі, бо сучасная культура — гэта культура адсылак і цытат. Яны ператвараюць постмадэрнісцкі твор-тэкст у арэну дынамічнай гульні. Яна нагадвае спаборніцтва: ці знойдзе выйсце дапытлівы розум чытача скрозь лабірынт запазычанняў, адсылак, разваг? Ці здолее аўдыторыя прачытаць тое, што завуаліравана? У рэшце рэшт аказваецца важным не сам вынік гульні, а працэс, дзеянне, задавальненне, атрыманае ад стварэння тэксту. І тут не абысціся без гумару, іроніі і пародыі. Адзначым, што ў постмадэрнізме яны заснаваны не на негатыўным, а хутчэй дадатным пафасе. Прыкладам можа стаць даволі забаўная арыгінальная стужка Р.Земекіса "Хто падставіў трусіка Роджэра?". Аповед насычаны мноствам цытат, адсылак, запазычанняў. Дэтэктыўны сюжэт з'яўляецца смешным парафразам на тэмы трылераў і "чорных фільмаў" 40-ых гадоў — ад "Мальтыйскага сокала" да "Двайной страхоўкі". Злыдзень-пракурор з "гаворачым" прозвішчам Дум (Рок) прыйшоў з коміксаў. Папулярныя героі (у тым ліку дыснееўскае качанятка Дональд, сланяня Дамба) павінны нагадаць гледачам знаёмыя з дзяцінства стужкі. А спецыяльна прыдуманы адчайны трусік Роджэр — больш камічны варыянт Багса Бані з вядомага мультсерыяла кампаніі "Уорнер Бразерс". Жадаючыя могуць знайсці парадыйную пераклічку шэрага сцэнаў, напрыклад фінальнага паядынку пракурора Дума з сучаснымі "крутымі" баевікамі.

Мазаічнасць постмадэрнісцкіх твораў, наяўнасць гульні мноства самых розных, здавалася б, нічым паміж сабой не звязаных сэнсавых адрэзкаў ствараюць уражанне хаатычнасці. Але ў гэтым хаосе заключана нейкая самаарганізуючая сіла, якая прыводзіцца ў рух жаданнем чытача. У яго ўладзе знайсці ў плыні вобразаў кропку яднання. Асабліва неабходны такі пошук пры чытанні постмадэрнісцкага калажу. Для прыкладу звернемся да працы мастака-фотакалажыста Тодара Копшы. Кожны прадмет-вобраз валодае ўласнай значнасцю і "жыве" сваім жыццём. Але варта гледачу выбраць нейкі яднальны канцэпт-ідэю, як паміж складнікамі калажу завязваецца дыялог, які ператвараецца затым у размову з гледачом. Дапусцім, што такой ідэяй для калажу з серыі "Сэнсамабілізацыя" становіцца думка пра жаночы лёс. Тады разрозненыя вобразы аказваюцца злучанамі і нараджаецца аповед-асацыяцыя, звязаная з паняццямі грацыі, прыгажосці, старасці, згасання і зыходу. Глядач нібы задае пытанне: "А што ж з'яўляецца значным, істотным у жыцці кожнага, калі чалавеку наканавана праходзіць адзін шлях — ад нараджэння да смерці?" Адказ хаваецца ў аўтарскай падказцы і інтэлектуальнай рэфлексіі карыстальніка. Відавочна, галоўнае — гэта магчымасць даваць жыццё новай істоце. Такім чынам, мастацтва постмадэрнізму, заснаванае на цытаванні, прызнае за сабой права наноў адкрываць сэнс ці сэнсы ўжо створанага. У выніку ўзор постмадэрнісцкай эстэтыкі ператвараецца з твора мастацтва ў напаўгатовы выраб, так званы redy-made. Дадаць да яго нешта ці прыбраць лішняе становіцца справай густу і ўяўлення. Версіфікацыя аказваецца сродкам успрыняцця постмадэрнісцкай творчасці, што дае шырокі спектр выбару гледачу адмаўляць ці прымаць прапанаванае. Узнікае адчуванне сатворчасці, прыналежнасці да тварэння эстэтычнага вырабу. Нездарма такімі папулярнымі сталі выставы работ, выкананыя ў постмадэрнісцкім ключы, якія суправаджаюцца хэпенінгамі і перформансамі. У прынцыпе, сам акт творчасці ператварыўся ў свайго роду шоу, дзе ёсць месца і сцэнаграмам-перформансам, і дансінгу каля барочнага буфета, які пры жаданні можа стаць барам. Так, адзін з твораў Артура Клінава ў выглядзе шафы (буфета) — "калумбарыя" — тыповы прыклад redy-made "Яго можна разабраць і са складнікаў стварыць новы шэдэўр. Бутэлькі з "прахам" моцных гэтага свету лёг-

"Дамы-блізняты" ў Троі, прыгарадзе Дэтройта, штат Мічыган (ЗША), пабудаваныя па праекту архітэктурнай фірмы "Расеці асошыэйц".

Ямада. Цень і палёт. Калаж, 1987. (Японія).

Джорн Утсан. Оперны тэатр у Сіднеі. 1973.

Тэр Ален. Кіраўнік карпарацыі. Бронза. (Лос-Анджэлес, ЗША).

Бар-калумбарый Артура Клінава.

Тодар Копша. З серыі "Сэнсамабілізацыя". Калаж, 1993.

ка замяняюцца на сапраўдныя з моцнымі напіткамі. У скульптурных "упрыгожаннях" (лялькі-"пупсікі") дапытлівы глядач можа знайсці і іранічную пераклічку з мноствам некалі папулярных у барока скульптурных кампазіцый у выглядзе амураў і анёлаў. Некаторыя дэталі "калумбарыя" пры неабходнасці можна зняць (вентылі-краны, мясарубкі і г.д.) ці пераставіць, увогуле стварыць нешта іншае ці інакш інтэрпрэтаваць ужо створанае аўтарам.

Вынікам звароту постмадэрнісцкага мастацтва да папярэдніх узораў з'яўляецца тое, што фактычна любы твор становіцца "папуры" ці пастышам з ранейшых культурных тэкстаў. Тут прыметны адзін з накірункаў музычнай культуры, так званая "сусветная музыка". Яна ўяўляе сабой своеасаблівы сімбіёз нацыянальных рытмаў і стыляў розных рэгіёнаў свету. У адной кампазіцыі могуць перапляхацца поп- і рок-варыяцыі з музыкай кавалі (музыка суфіяў, членаў ісламскай секты) ці рытмамі ламбада і сукус (сучасная танцавальная музыка з Кіншасы). Нават "масцітыя" выканаўцы не супраць скарыстаць негрыцянскія ці індыйскія напевы. Так, англійская зорка рока Кейт Буш у сваіх творах звяртаецца да народных балгарскіх песень. А Пітэр Габрыэл узмацніў гэтую тэндэнцыю і ўвёў нацыянальныя мелодыі з Пакістана, Сенегала, Эфіопіі, Арменіі ў свае кампазіцыі да фільма Марціна Скарсезе "Апошняе спакушэнне Хрыста".

Такім чынам, постмадэрнісцкае мастацтва — прыклад супрацоўніцтва самых розных культурна-гістарычных эпох, нацыянальных традыцый і навацый. І як бы ні прываблівала постмадэрнізм пакінутая пасля сябе продкамі спадчына, ён не можа абысціся без атрыбутаў сучаснасці. Гэта адносіцца найперш да сродкаў масмедыя. Пранікненне ў гэту сферу постмадэрнісцкай эстэтыкі абумоўлена неабходнасцю агаліць ілюзіянізм апошняй. З аднаго боку, постмадэрнізм іранізуе над сродкамі масавай інфармацыі, з іншага — зрастаецца з імі і мае патрэбу ў іх. Тлумачыцца гэты феномен дастаткова проста. Постмадэрнізм — культура камунікацыі, пастаяннага дыялога ўсіх узроўняў. Такая дыялагічнасць несумяшчальная з існаваннем папярэдне зададзенага сэнсу. Таму дыялог у постмадэрнісцкім мастацтве заўсёды варыятыўны, выпадковы, а значыць, мае гульнёвы характар. Гульня прысутнічае ўсюды, што не азначае яе несур'ёзных адносін да цякучай будзённасці. Гульня нараджае тэатральнасць постмадэрнізму, якая выяўляецца ў грандыёзных шоу, гала-спектаклях, дзе сцэна — усё: і глядач, і рэжысёр, і шоўмен, і камера, што здымае дзею, і аўтар, і закулісны свет, і нарэшце акцёры. Гуляюць усе: гучаць песні, якія некалі ўжо гучалі, але іх рымейк становіцца больш арыгінальным, актуальным, чым арыгінал. Чувацъ матывы, што належаць розным культурам, змешванне "сур'ёзнага" і "жартаўлівага" тонаў, у вышэйшай ступені рэлігійнага і так званага народна-фальклорнага. Слоўная тканіна вершаў празрыстая, напоўнена адсылкамі да твораў вялікіх паэтаў і ходкімі фразамі. Сказанае ў поўнай меры можна аднесці да твораў-кампазіцый Б.Грабеншчыкова, груп "Ва-банк", "Бахыт-компот" і іншых.

Постмадэрнісцкае мастацтва часцей за ўсё разглядаецца ў аспекце дэструктыўнага пачатку. Відаць, маецца на ўвазе радыкальная пераацэнка так званай лагацэнтрычнай культуры і адмова ад асноў заканатворчага тыпу мыслення. Аднак, на мой погляд, мастацтва постмадэрнізму не дэструктыўнае (разбуральнае), а дэканструктыўнае, гэта значыць прапануе працэс стварэння прадмета, выказвання твора з іншага гледзішча. Таму нельга ацэньваць постмадэрнісцкае мастацтва як толькі песімістычную з'яву. Яно аптымістычнае ўжо хоць бы таму, што нясе ў сабе патрэбу азірнуцца назад, а не апавяшчае пра чарговы "захад Еўропы" і канец свету. Песімізм узнікае ад негатыўных вынікаў чалавечай дзейнасці, што, канешне ж, знаходзіць адбітак і ў постмадэрнісцкай эстэтыцы. Але выйсце са стану крызісу мыслення бачыцца ў прызнанні сапраўднай роўнасці меркаванняў, каштоўнасцей, светаўспрыманняў, праvoў, у павазе адзін да аднаго. Дасягнуць гэтага стану ўсеагульных паважлівых адносін складана і наўрад ці магчыма ў бліжэйшай будучыні.

Постмадэрнісцкае мастацтва нельга адназначна аднесці да дыянісійскага, апалонаўскага пачатку. У ім пераплецена і тое і другое: і "цёмнае", і "светлае". Правільна было б гаварыць пра дамінаванне таго ці іншага ў кожным канкрэтным творы. Узоры постмадэрнізму могуць захапляць, засмучаць, здзіўляць, але не пакінуць абыякавым. Гэта асабліва важна, таму што постмадэрнісцкая практыка спалучае ў сабе ўсё, у тым ліку і спалучэнне несапалучальнага. Можна ахарактарызаваць постмадэрнісцкае мастацтва і як эстэтыку "вытанчана-кашмарнага", бо яна такая ў сілу арганізацыі чалавечай душы і свету.

Пераклад з рускай мовы.

М

Марыя Віннікава

ЗБУРАЖСКІЯ АДКРЫЦЦІ

У ліпені 1998 і студзені 1999 года мне давялося наведаць шмат вёсак у Маларыцкім, Жабінкаўскім і Кобрынскім раёнах Брэсцкай вобласці. Добра вядома, што ў тых мясцінах, як і ўвогуле на Палессі, народны касцюм не толькі добра захаваўся, але, галоўнае, данёс да нас чысціню старажытнай геаметрычнай арнаментыкі, цэласнасць мастацка-дэкаратыўнага вырашэння, адметнасць каларыту.

Адзін з самых дэкаратыўных строяў Заходняга Палесся — Маларыцкі. Традыцыйнае жаночае адзенне тых мясцін вылучаецца павольнай абцякальнасцю сілуэта, скульптурнай цэласнасцю формы, выразнасць якой падкрэсліваецца арнаментальным дэкорам і каларыстычным вырашэннем. Нездарма менавіта на яго ў свой час звярнуў пільную ўвагу М.Раманюк. Ён зрабіў цудоўныя фотаздымкі і малюнкі, якія ўпрыгожылі выдадзены ім альбом "Беларускае народнае адзенне"[1], энцыклапедычныя выданні па мастацтву[2] і этнаграфіі Беларусі[3], маркі, паштоўкі. Сабраны М.Раманюком матэрыял добра адлюстраваў знешнюю форму маларыцкага жаночага касцюма са старажытным галаўным уборам — платам. Паводле фотаздымкаў нескладана зразумець, як навіваўся плат. Але мяне зацікавіла, якая ж прычоска хавалася пад платам, якія прылады выкарыстоўвалі жанчыны, ствараючы яе? Хацелася даведацца і пра некаторыя іншыя асаблівасці Маларыцкага строю. Я разумела, што шансаў знайсці адказы на многія пытанні ў мяне вельмі мала, але ўсё ж спадзявалася на нейкі цуд... І ён адбыўся.

У вёсцы Збураж мне пашчасціла сустрэцца з Надзеяй Пятроўнай Алесік, якая нарадзілася ў 1922 годзе, і Зінаідай Данілаўнай Алексіюк (1918 г.н.). Яны добра памяталі, як апраналіся іх бабулі і маці ў святы і тады, калі ішлі ў царкву. А ў іхніх скрынях яшчэ захоўвалася само тое адзенне. Успомнілі яны і даўнейшыя прычоскі.

Як вядома, прычоска замужняй жанчыны значна адрознівалася ад дзявочай. Паводле страдаўняга звычаю валасы замужняй жанчыны павінны былі быць старанна прычасаныя, упарадкаваныя і схаваныя пад чапец, на які потым завязвалі хустку, ці навівалі намітку. У кожнай мясцовасці традыцыйна склаўся свой парадак прыбірання валасоў.

Прычоска збуражак (так яны самі сябе называюць) рабілася з дапамогай невялікага абручыка (дыяметрам 8—9 см) з вішнёвай галінкі, да якога быў прывязаны матузок. Гэтая прылада называлася "кімбалка". Праз яе працягвалі ўсе валасы, сабраныя ў пучок на сярэдзіне галавы, бліжэй да ілба. Потым валасы раўнамерна размяркоўвалі па ўсяму абручыку і матузком шчыльна звязвалі пад ім. Свабодныя канцы валасоў раздзялялі на дзве пасмы, якія навівалі пад кімбалкай у розныя бакі — насустрач адна адной. Атрымлівалася акуратная і трывалая прычоска, на якую зверху надзявалі ажурна сплецены чапец (мал. 1). Спераду чапец звычайна быў вышыты, а калі не — то вакол яго завязвалі чырвоную ці бардовую ваўняную стужку, канцы якой старанна хавалі ззаду. Уся прычоска разам з надзетым на яе чапцом называлася "каблучок". У такім выглядзе жанчыне дазвалялася быць толькі ў коле сваёй сям'і. А перад выхадам за парог хаты яна павінна была завязаць яшчэ і хустку (ці навіць намітку).

На Маларытчыне наміткі былі доўгія і шырокія і называліся платамі. Адметным было і іх аздабленне. Пры даўжыні платаў 3,5 метра і шырыні 60 — 65 сантыметраў жанчыны не ленаваліся вышываць іх шырокімі бардзюрамі густога ромба-геаметрычнага арнаменту, якія размяшчаліся на канцах, а на больш урачыстых платах — і на адным падоўжным баку. Такія платы называліся "акалестымі". Адзін з ражкоў акалестага плата дадаткова ўпрыгожвалі вышытай зоркай.

Як высветлілася, платы ў Збуражы павязвалі рознымі спосабамі. Акрамя таго, што паказаны ў альбоме "Беларускае народнае адзенне", Надзея Алесік і Зінаіда Алексіюк згадалі яшчэ два. Адзін з іх — летні. Больш кароткі і вузкі плат, вышыты па аднаму падоўжнаму боку, як кажуць тут, "хустку акалесту", складвалі ўдаўжыню

Мікалай Аляксандравіч Саўчук з дзяўчынкай Наташай у святочных строях 1920-ых – 1930-ых гадоў. Маларыцкі раён, в. Збураж.

на шырыню далоні і павязвалі па ілбе вакол галавы, канцамі назад (мал. 2). Пры гэтым заставаліся бачнымі ажурнае донца чапца і вышываны яго край.

Яшчэ адзін спосаб навівання прадугледжваў пакрыванне платам усёй галавы, шыі і спіны жанчыны (за выключэннем чырвонага (вышытага ці павязанага стужкай) пярэдняга боку чапца). Той канец плата, на якім была вышыта зорка, разгорнутым накладваўся на галаву і рогам пакрываў спіну. Шырокі шляк яго папярочнага канца размяшчаўся з правага боку. Левы канец плата складвалі ўдаўжыню папалам, а потым яшчэ ў тры столкі. Ён праходзіў пад падбародкам, вакол шыі, ззаду падымаўся ўверх, абыходзіў па ілбе кругом галавы, вяртаўся назад і там падтыкаўся буйной пятлёй знізу ўверх пад папярэдні слой. Пятля павінна была трошкі звісаць, а астатні канец плата з арнаментаваным краем размяшчаўся пасярэдзіне (мал. 3). Знешне гэты спосаб навівання плата нагадвае той, што быў рэканструяваны мной паводле фотаздымкаў з альбома М.Ф.Раманюка "Беларускае народнае адзенне" (мал. 4)[4]. Адмет-

насць раней апісанага спосабу ў тым, што разгорнутая частка плата пакрывае ўсю галаву разам з чапцом і рогам спадае на спіну, а ражок з зоркай прыпадае на левае плячо. У вузкую паласу складваецца правы канец плата, прычым арнаментаваны яго бок размяшчаецца па краі паласы. З правага боку гэты канец утварае невялікую пятлю, якая падтрымлівае разгорнуты левы канец плата, затым каронай абыходзіць вакол галавы і фіксуецца ззаду такім жа чынам, як і ў папярэднім выпадку.

Магчыма, ужыванне розных варыянтаў навівання плата ў адной вёсцы мела свае прычыны. Напрыклад, розны ўзрост жанчын, сямейнае становішча (мужава жонка ці ўдава) ці нешта іншае. Але пакуль што гэта высветліць не ўдалося. У 1930-ыя гады некаторыя пажылыя жанчыны навівалі платы ва ўрачыстыя моманты жыцця, але маладзейшыя ўжо насілі хусткі.

Жаночыя кашулі, пашытыя збуражскімі жанчынамі ў канцы XIX — пачатку XX ст., звычайна мелі тканы ромба-геаметрычны арнамент на рукавах і вышыты геаметрычны ці геаметрызаваны раслінны на каўняры-стойцы і шырокай планцы спераду. Пазней, у 1920-ыя — 1940-ыя гады, калі стала хутка распаўсюджвацца вышыўка крыжыкам, крыжыкам сталі вышываць і рукавы кашуль, спачатку геаметрычным арнаментам, а потым кветачна-раслінным з выявамі руж і іншых кветак. Разам з ніткамі насычанага цёмна-чырвонага колеру сталі больш актыўна выкарыстоўваць чорныя ніткі. Але прыхільнасць да традыцыйных каляровых спалучэнняў утрымлівала збуражскіх майстрых ад пераходу да яркай паліхромнай вышыўкі, якая ў гэты час ужо набывала папулярнасць у некаторых месцах Беларусі.

І ўсё ж самай дэкаратыўнай часткай адзення збуражак была святочная ваўняная спадніца "бурка". Яе багата аздаблялі цёмна-чырвонымі ці вішнёвымі бардзюрамі бранага арнаменту, якія перамяжоўваліся з шэра-белымі гладкімі або ўзорыстымі палоскамі. Утваралася рытмічная кампазіцыя з акцэнтаваным масіўным шляхам, які нібы спыняў паступовае збяганне арнаментальных палосаў ад нябесна-лёгкага белага верху касцюма да матэрыяльна-важкага, насычанага цёмна-чырвоным і шэрым колерам яго нізу. Фонавае поле буркі ткалі асаблівым аднабаковым перапляценнем, якое называлася "кажушок". Яно ўтварала шчыльны насціл ваўнянага ўтку на правым баку тканіны, што ўцяпляла спадніцу і надавала паласатаму дэкору каляровай насычанасці. Больш просты варыянт буркі — белая ваўняная спадніца з адной паласой ("паскам") буйнога ромба-геаметрычнага арнаменту па нізу падола. Яна мела назву "пасамэннік". Па свайму арнаментальна-кампазіцыйнаму вырашэнню падобнай да вырашэння пасамэнніка была спадніца-"хвартух". "Хвартух" таксама меў белае ці шэра-белае паласатае поле і шырокі цёмна-чырвоны шляк па нізу падола. Але яго ткалі з лёну і насілі летам.

У 1920-ыя — 1930-ыя гады маладыя збуражкі пачалі насіць даволі кароткія і лёгкія ваўняныя спадніцы, якія называліся "летнікі". Іх шылі з чатырох полак даматканай "шарсцянкі" палатнянага перапляцення. Асноўнае іх поле звычайна было ярка-чырвонае, а ніз падола ўпрыгожвалі шырокім шлякам паліхромнага бранага арнаменту. Гэты варыянт адзення, відаць, быў цалкам запазычаны, таму адрозніваўся і сваім яркім каларытам, і спрошчанай арнаментыкай.

Абавязковай часткай жаночага касцюма быў белы ільняны фартушок. Яго ніз ці ўсё поле багата аздаблялі тканым або вышытым арнаментам, які стылістычна адпавядаў аздабленню кашулі. Бакі і ніз яго дадаткова абшывалі карункамі. У перыяд распаўсюджання вышыўкі крыжыкам традыцыйную ромба-геаметрычную арнаментыку сталі паступова замяняць раслінай, а карункамі ўпрыгожвалі не толькі бакі, а і поле фартушка, якое бывала і паркалёвым. У той жа час з'яўляецца яшчэ адна дэкаратыўная дэталь: ззаду да пояса фартушка сталі прышываць шырокія палоскі тканіны, на канцах аздобленыя вышыўкай і карункамі. Яны імітавалі завязкі, а сам фартушок зашпільваўся збоку на гузік.

Верхняе жаночае адзенне мела некалькі варыянтаў. Зімою, у мароз, надзявалі кажух. Калі было цяплей, абыходзіліся суконнай світай-"латухай", якая сваім кроем з бакавымі клінамі-"вусамі" падкрэслівала асаблівасці жаночай фігуры. Святочныя латухі шылі з карычневага сукна і аздаблялі вышыўкай яркімі шарсцянымі ніткамі і такімі ж пампонамі, якія нашывалі на бакавыя кліны. Такія латухі называлі "квітаванымі". Больш лёгкім і зручным для цёп-

На стар. 42
Надзея Пятроўна Алесік у святочным строі 1920-ых – 1930-ых гадоў. Маларыцкі раён, в. Збураж.
Надзея Пятроўна Алесік у святочным строі 1920-ых – 1930-ых гадоў. Маларыцкі раён, в. Збураж.
Марыя Самуілаўна Лямачка ў традыцыйным строі з латухай. Маларыцкі раён, в. Збураж.
Надзея Пятроўна Алесік у святочным строі 1920-ых – 1930-ых гадоў. Маларыцкі раён, в. Збураж.

Летні варыянт жаночага касцюма. Маларыцкі раён, в. Збураж.

лых дзён вясны і восені быў "сачок". Яго таксама шылі з даматканага сукна, прыталеным, але значна карацейшым за латуху. Такога ж тыпу летняя адзежына, пашытая з палатна, называлася "летнік".

У святочныя дні збуражкі абувалі чаравікі. Штодзённым абуткам, як жаночым, так і мужчынскім, былі лыкавыя пасталы з белымі анучамі, абвітымі шэрымі ці чорнымі "валокамі". Летам жанчыны больш хадзілі босыя, але свае галёнкі, згодна з даўняй традыцыяй, абмотвалі белымі анучкамі — "завоямі", якія каля шчыкалатак і пад каленямі абвязвалі чорнымі тасемкамі. Асаблівасцю святочнага абутку мужчын калісьці былі ваўняныя анучы чырвонага колеру. Яны добра спалучаліся з шырокім чырвоным поясам, якім падпяразвалі вышываную сарочку. У цэлым жа мужчынскае адзенне не вылучалася асаблівай дэкаратыўнасцю. Мабыць, таму яго менш шанавалі. Але, дзякуй богу, ёсць яшчэ на Палессі людзі, такія як Мікалай Аляксандравіч Саўчук. Ён не толькі захаваў традыцыйнае адзенне сваіх продкаў, але і пераняў іх рамесніцкае майстэрства і сам можа сплесці лыкавыя пасталы, звіць з лёну валокі да іх, сплесці "кошыль" з расшчэпленага клёну і зрабіць шмат іншых рэчаў, неабходных у гаспадарцы. І ўсё гэта ён робіць хутка і спрытна, таму што традыцыйныя прыёмы працы засвоены ім з маленства.

Я назірала, як ён працуе, і лавіла сябе на думцы, што працэс працы мяне заваражвае. Разам са мною сачыў чатырохгадовы ўнук Мікалая Аляксандравіча Андрэйка. Ягоныя вочы свяціліся радаснымі агеньчыкамі. І гэта давала надзею на тое, што лепшыя ўзоры народнага мастацтва і рамяства, як і здабыткі духоўнай культуры збуражцаў, будуць захоўвацца і новым пакаленнем вяскоўцаў.

---

[1] Раманюк М.Ф. Беларускае народнае адзенне. Мн., 1981. Іл. 6, 71, 78, 79, 84, 85, 91.

[2] ЭЛіМБел. Мн., 1986. Т. 3. С. 35.

[3] Этнаграфія Беларусі. Мн., 1989. С. 306.

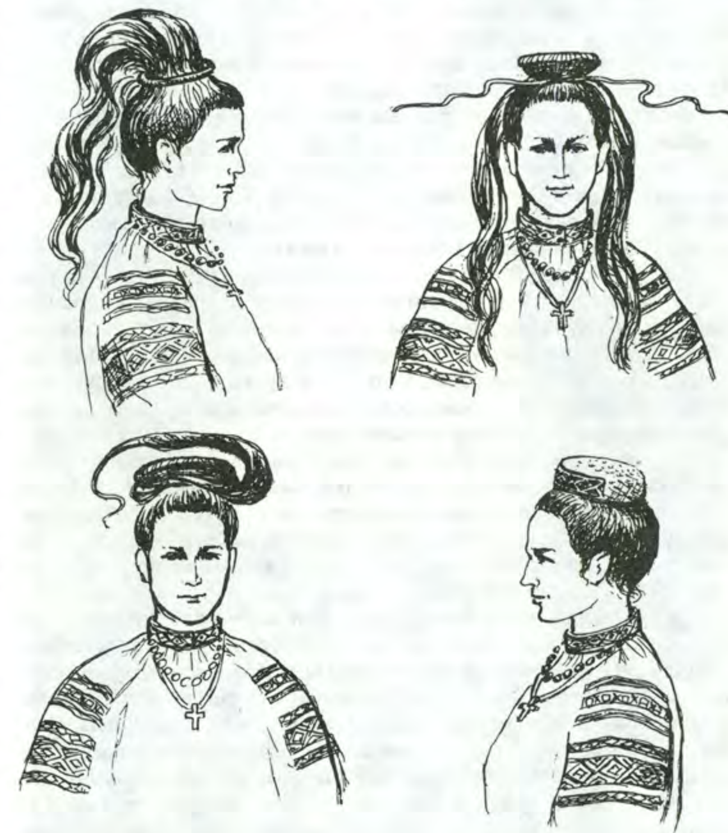
[4] Фадзеева В., Віннікава М. Беларуская намітка//Беларуская мінуўшчына. 1994. № 3. С. 33 — 35; Віннікава М. Беларуская намітка, яе функцыі і варыянты ўжывання//Заслаўскія чытанні: Матэрыялы міжнар. канф. Заслаўе, 9—11 лістапада 1995 г./Гісторыка-культурны запаведнік "Заслаўе". Заслаўе, 1997. С. 109, 113.

M

Адзін са спосабаў навівання плата. Маларыцкі раён, в. Збураж.

Спосаб стварэння жаночай прычоскі. Маларыцкі раён, в. Збураж.

Яшчэ адзін спосаб навівання плата. Маларыцкі раён, в. Збураж.



Вольга Угрыновіч

ЗЯМЛЯ Ў АГНІ

Кераміка раку ў Беларусі

Японскі майстар глядзіць на матэрыял не як валадар на раба, як мужчына на жанчыну, ад якой ён хацеў бы мець дзіця, падобнае на сябе.

Усевалад Аўчыннікаў. "Галінка Сакуры".

Кераміка раку датуецца першай паловай XVI стагоддзя, калі ў Японіі была ў вялікай пашане чайная цырымонія. Чалавекам па імені Чаджыро пад кіраўніцтвам Сэн-но Рыкю, знакамітага Чаджын, былі створаны тры тыпы раку-які ("кераміка раку"). Пасля яго смерці Тайатомі Хідэйошы падараваў пячатку яго сыну Джокей з накрэсленым на ёй "Раку".[1] Кубачкі для чайнай цырымоніі раку параўнальна вялікія: іх вышыня ў сярэднім 9-10 см. Вырабы часцей за ўсё фармаваліся ад рукі, таму яны не былі правільнай геаметрычнай формы[2].

З японскай мовы раку перакладаецца як "асалода, радасць". У Беларусі кераміка раку пачынае стварацца ў 1992 годзе, калі адбыўся першы пленэр творчай суполкі мастакоў, студэнтаў і двух запрошаных замежных удзельнікаў. Тады ніхто і не здагадваўся, што падхопленая ідэя атрымае добры працяг і вялікую перспектыву ў далейшым. Кіраваў першым пленэрам мастакоў-керамістаў тагачасны загадчык кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларускай акадэміі мастацтваў Уладзімір Вікенцьевіч Угрыновіч. Мэтай было набыць практычны вопыт стварэння керамікі непасрэдна ў дачыненні з прыродай, атрымаць добры адпачынак і цудоўныя ўмовы для творчай працы, калі прыгадваеш першабытнага чалавека, першаадкрывальніка якасцяў гліны, ці народнага майстра, які ўмее правесці добры абпал і задыміць, загартаваць вырабы.

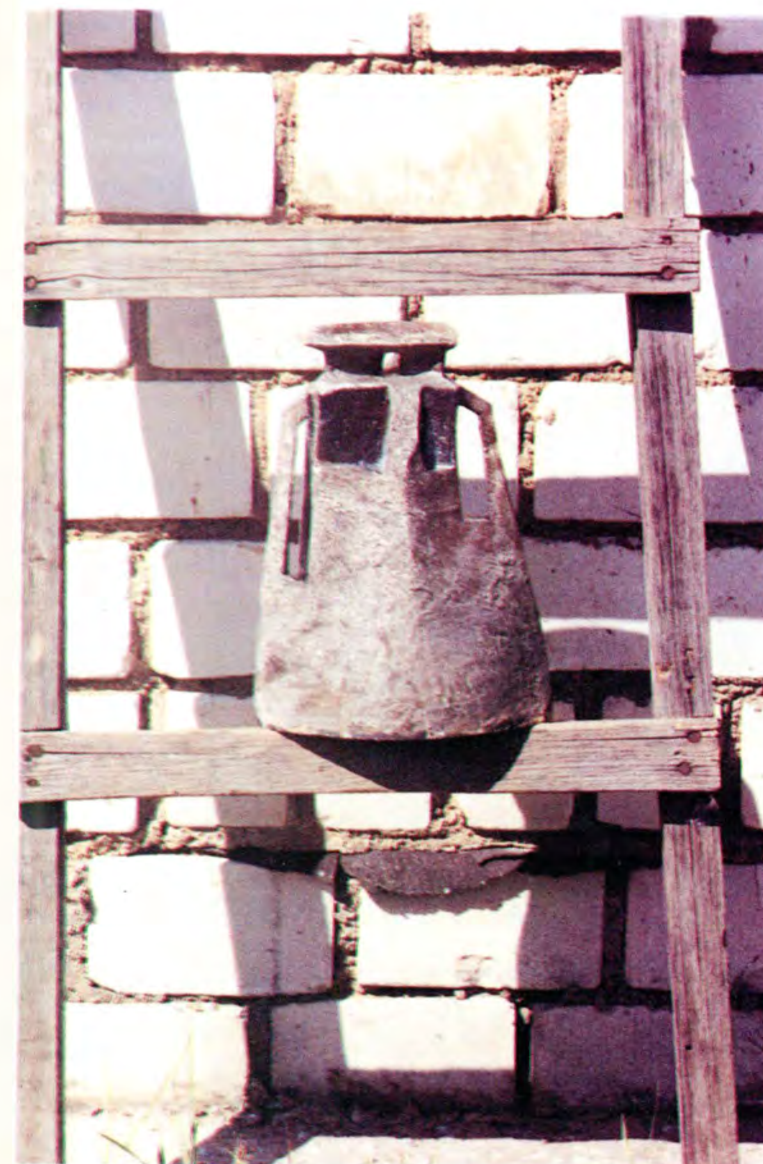
Гліну капалі непадалёку ад берага, склалі з камянёў першую печку для раку. Хапала месца адкрыццям і нечаканасцям. Як і першаму чалавеку, які знайшоў адпаведны кавалак зямлі, трэба было адшукаць ужыванне і прызначэнне мяккаму камячку. Які сэнс укладаецца ў такія вырабы? Тут хутчэй сама гліна падказвала, што з яе зрабіць, тут хутчэй гаварыла сама прырода, якая кіруе чалавечым жыццём. Так, праз спасціжэнне еднасці зямлі, вады і агню адбылося першае знаёмства з керамікай раку, яшчэ крыху няўпэўненае і нясмелае, але незабыўнае і жыватворнае. Добрыя ўспаміны прывялі мастакоў на Браслаўшчыну ізноў у жніўні 1993 года, калі ўмацавалася перакананасць у неабходнасці такіх вандровак. Кіраўніцтва асновай керамічнага працэсу — абпальваннем — належала галоўнаму эксперту на тыя часы Уладзіміру Вікенцьевічу Угрыновічу. Яго добры сябар і памочнік Валерый Аркадзьевіч Калтыгін пасля смерці Уладзіміра Вікенцьевіча падхоплівае і працягвае распачатую справу.

У 1994—1996 гадах шэраг пленэраў арганізуецца Рыгорам Пратасавым ва Украіне (Ахтырка). Калі ў 1997 годзе раку вярнулася ў Беларусь, яна набыла іншыя традыцыі і новыя якасці. Удзельнікам-керамістам хацелася знайсці пастаяннае месца са спрыяльнымі ўмовамі і добрымі печкамі, бо назапашаны вопыт працы на прыродзе дазваляў выйсці на вышэйшы якасны ўзровень. Галоўны арганізатар "Раку-1999" Валерый Аркадзьевіч Калтыгін дамаўляецца з кіраўніцтвам Бя-

Перапынены абпал у "малой" печцы.

Зямля ў агні. Жалезнымі абцугамі з печы выхопліваюцца вырабы.

Кераміка раку. 1999.
Кераміка раку. 1999.
Вырабы пасля першага абпалу.
В.А. Калтыгін загружае "вялікую" печку.



Вольга Угрыновіч. Падвойнае начынне.
Леанід Рыжкоўскі. Хітсуі (Авен). Кераміка раку. 1999.
Марына Куталоўская. Дэкаратыўны спод.

Сяргей Кайдак. Кераміка раку.

Тамара Сакалова. Кераміка раку.

рэзінскага райвыканкама аб пастаянным правядзенні творчых пленэраў на базе піянерскага лагера "Папараць-кветка". Творчая група склалася з прафесійных беларускіх керамістаў і мастакоў з іншых краінаў: А.Концуб, І.Куталоўскі, М.Куталоўская, В.Калтыгін, М.Калтыгін, Л.Трацэўскі, С.Кайдак, В.Равінская (Масква), К.Мазгова (Сумы, Украіна), Т.Сакалова, А.Кудраўцава, Л.Рыжкоўскі, І.Каваленка, І.Радкевіч, М.Прымава, А.Завілейская, В.Угрыновіч, М.Кутшэба (Польшча), Т.Пaунанс (Масква). Работы кожнага ўдзельніка мелі ўласную непаўторную стылістыку, але адначасова ўсе разам складалі адзіны накірунак ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве канца 80-ых — пачатку 90-ых гадоў.

У наш складаны час на скрыжаванні стагоддзяў штогадовыя пленэры сталі амаль адзінай магчымасцю для мастакоў-керамістаў адарвацца ад штодзённых турботаў, каб цалкам аддацца любімай справе. Пакідаючы горад, апынаючыся ў маляўнічых краявідах сасновага бору і цудоўнага возера, чалавек цалкам мяняе сваё асяроддзе і ўклад жыцця. Як здаровае дрэва адчувае вялікую моц падземных водаў, так і чалавек на прыродзе прыгадвае карані свайго паходжання і цягнецца да чысціні святла і глыбіні неба. Бліжэйшымі становяцца сонечныя промні і буйнейшымі зоркі. Абуджаецца падсвядомая памяць продкаў і прадчуванне навіны будучыні. Нібы сама прырода дарые сваю прыгажосць, і мастацкія вобразы арганічна вырастаюць з-пад рук майстра. Тут адбываецца цудадзейнае ўзаемаўздзеянне ўсяго ва ўсім, што не можа не адбіцца на тварах і на працах. Узнікае чысціня і вымеранасць ліній. Творчы настрой пануе паўсюль. Ніякай мітусні, недахопу часу, месца ці матэрыялаў. Толькі працуй, пад рукой паслухмяная гліна, побач шамотная маса. Праца ў калектыве спрыяе абмену вопытам. Выкарыстоўваюцца ў асноўным розныя тэхнікі ручной лепкі, а таксама фармоўка на нажным ганчарным коле. Адметнасць вырабаў набываецца ў асноўным за кошт абпалу. Спрадвеку народны майстар шанаваў агонь і надаваў вялікае значэнне абпалу і самой канструкцыі печы. Гартаваная, задымленая або паліваная кераміка адрозніваюцца тэхналогіяй абпальвання і асяроддзя ў печы. Абпал керамікі раку мае сваю спецыфіку, таму вырабы пасля яго становяцца вельмі своеасаблівымі і унікальнымі па спалучэнню колераў. Ракушачны абпал — з перапынкамі, "сеанс" доўжыцца 5-6 гадзін. Звычайна адбываецца каля 10 абпалаў за 2 тыдні. Працуюць непасрэдна з жывым агнём, пераважна ноччу, бо пад уздзеяннем перападу цяпла і холаду ўзнікае добрая цяга, а таксама лёгка вызначаецца тэмпература па колеру агню. Светла-аранжавае полымя ў сярэдзіне печкі азначае 900-1000 °С. Тут прыгадваецца: "Не багі гаршкі абпальваюць". Загрузка печкі мастацкімі вырабамі — справа складаная, доўжыцца дзве гадзіны. Розных памераў, вельмі крохкія, яны прымушаюць задумацца, як лепш размеркаваць добра прасушаную кераміку, каб найлепшым чынам выкарыстаць пячную камеру. Гэтую самую адказную справу заўсёды выконваў Валерый Аркадзьевіч Калтыгін. Стваральнік і аўтар сваёй "вялікай" печкі, ён таксама загадваў правядзеннем у ёй абпалаў і ўсім, што датычылася да іх. "Як добрага вайскоўца відаць па выпраўцы, — казаў Валерый Аркадзьевіч, — так і добрага майстра відаць не толькі па цікавых працах, але і па стану працоўнага месца, самой печкі". "Ніколі не кідаю ў агонь ніякага смецця", — зазначаў мастак. падкрэсліваючы сваю павагу як да самой цудадзейнай моцы абпальвання, так і да высокапрафесійных арыенціраў. Такім чынам, у вельмі простай гутарцы знаходзіцца глыбокі сэнс, а ўсё тое, што здаецца вялікім адкрыццём, на самай справе мае спрадвечныя традыцыі. "Нам японцы не ўказ", — часта паўтарае Валерый Аркадзьевіч, бо сёння стала зразумелым, што кераміка раку на Беларусі толькі запазычыла назву і ідэю стварэння пленэраў ад культурнай спадчыны знакамітых ва ўсім свеце японскіх майстроў. Беларускія мастакі, зацікаўленыя самім стварэннем унікальных эфектаў аднаўленчага абпалу, звярнуліся як да сваіх вытокаў, так і да сучасных накірункаў у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, дзе, як высветлілася, кераміка раку займае вельмі шаноўнае месца. Завезеная з Японіі, яна стала вельмі папулярнай сярод заходняга пакупніка, стомленага звычайнай штампоўкай рэчаў. Рукатворнасць і непаўторнасць на скрыжаванні стагоддзяў становяцца вялікай мастацкай каштоўнасцю. Шкада, што цяжкасці бытавога характару, недахопы і прымітывізм абсталявання самой керамічнай базы ставяць беларускіх мастакоў у прамую залежнасць ад матэрыяльных праблем і не дазваляюць працаваць свабодна і творча. Нягледзячы на гэта, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва жыве ў Беларусі і рухаецца сваім няпростым шляхам, набываючы вопыт, моц і маладыя таленты. Штогадовая практыка пленэраў раку ў гэтым сэнсе аказала вельмі вялікі ўплыў.

Відаць, таксама невыпадкова, што другая печка, "малая", была пабудавана Ігарам Куталоўскім, фактычна вучнем Калтыгіна. Менавіта ў ёй адбываліся моцныя па ўражаннях начныя "перапыненыя" абпалы. Ва ўсім свеце кераміка раку ў вялікай пашане дзякуючы аднаўленчаму асяроддзю ў печцы, якое робіць вырабы зусім рознымі, кожны раз па-мастацку непаўторнымі. Пры ўсім жаданні і магчымасці стварыць нешта падобнае на ўдалую рэч — нічога не атрымліваецца. Тут творыць сама прырода, а з ёй цяжка спаборнічаць нават самаму вопытнаму мастаку. Без валодання матэрыялам, без ведання яго спецыфічных асаблівасцяў і ўліку тэхналагічных фактараў нельга стварыць высокапрафесійную мастацкую рэч.

Для дымлення вакол печкі размяшчаюць ямы з вялікім металічным посудам унутры, які мае шчыльныя накрыўкі зверху. Калі печка набірае неабходныя 900-1000 °С, пачынаецца незабыўнае відовішча. Сярод начной цемры рассоўваюцца ў супрацьлеглыя бакі цяжкія дзверцы-пліты печы і ўзнікае яе асляпляльнае ярка-аранжавае нутро. У ім абрысоўваюцца такія ж вогненныя па колеру керамічныя формы. Тут і птушкі, і звяры, і гаршчочкі розных памераў, і музычныя інструменты, іншыя творчыя працы. Усё дыхае полымем. У адно імгненне, вельмі хутка, каб не губляць тэмпературу, з расчыненага вогненнага нутра печы жалезнымі абцугамі выхопліваюцца вырабы і кідаюцца ў металічныя бачкі, затым іншыя спрытныя рукі засыпаюць кераміку пілавіннем і шчыльна накрываюць ёмістасці, якія зверху прысыпаюцца пяском. Барвовыя гаршчочкі "вылятаюць" з печкі, хаваюцца і пачынаюць дыміцца, узаемадзейнічаць з новым асяроддзем. Сярод мастакоў узрушанасць і ўзбуджэнне. З вялікай цікавасцю адшукваюцца ўласныя вырабы пасля ахаладжэння — вынік атрымліваецца заўсёды непрадказальны. Нехта прыемна здзіўлены, нехта незадаволены. Тады дзверцы-пліты ізноў рассоўваюцца, і працы перапальваюцца столькі разоў, колькі, на думку аўтара, неабходна.

Каляровая палітра, што атрымліваецца ў выніку аднаўленчага абпалу, набывае фарбы прыродных матэрыялаў: шэра-попельны, глыбокі чорны, мядзяны, чыгунны. Фактура вырабаў маляўніча злучаецца з бліскучымі паліванымі часткамі паверхні. На цёмнай задымленай аснове прыгожа вылучаюцца ўсе фарбы: быццам абрамлёныя чорным, яны набываюць новае гарманічнае гучанне. Абпальванне робіць мяккі, падатлівы прыродны матэрыял — гліну — закамянелым, адфармаваным і дзякуючы гэтаму вельмі доўгатрывалым. Спрадвеку ганчары надавалі агню магічнае значэнне. Бо што ёсць кераміка? Зямля ў агні. Падчас летніх экспедыцый, як нідзе і ніколі, разумееш гэта. Рукатворнасць і цеплыня, захаваныя ў працах мастакоў, як памяць пра спякотнае мінулае лета, застаецца ў выглядзе гліняных рэчаў назаўсёды. Подых часу, спыненае імгненне мастацкага светаўспрымання змяшчаецца ў вобразах твораў.

Апошні пленэр завяршыўся аднадзённай выставай керамістаў у горадзе Беразіно. Плануецца экспазіцыя ў Мінску. Дзякуй і бывай, "Раку-1999"! Спадзяёмся, да хуткай сустрэчы, "Раку-2000".

---

[1] Amaury Saint-Gilles. EARTH IN FIRE. A SURVEY GUIDE TO CONTEMPORARY JAPANESE CERAMICS. Tokio. 1981.

[2] Ксенофонтова Р.А. Японское традиционное гончарство XIX — первой половины XX века. М., 1980.

M

ДЫСКАГРАФІЯ

"НЕ ПЛАЧ, МАЛАДЗІЦА". Анжэла Макарава і ансамбль народнай музыкі і песні "Бяседа". МС. "Ковчег", 13899. (р) 1999. Прадзюсер Сяргей Макараў.

На гэтай касеце ансамбль "Бяседа" на чале з салісткай Анжэлай Макаравай выступае ў крыху нетыповым для сябе вобразе: увесь рэпертуар альбома, за выключэннем адной песні, складаецца з твораў, напісаных Леанідам Захлеўным на вершы розных паэтаў. Вось чаму ў гэтым выпадку праграма ўсё ж не дае поўнага ўяўлення пра "Бяседу" як калектыў менавіта народнай музыкі. Па стылістыцы практычна ўсе песні, што тут гучаць, адносяцца да амаль класічнага эстраднага жанру, адно што з лёгкім налётам гэткай крыху псеўданароднасці — перш за ўсё дзякуючы асаблівасцям голасу і манеры выканання Анжэлы Макаравай.

Праграма робіць неадназначнае ўражанне. З аднаго боку, песні на чыста эстрадную стылістыку яўна не цягнуць, хоць акампанемент пабудаваны на гучанні тыповых для сучаснай эстрады інструментаў. Але нават для нашай эстрады, беднай на моцныя, прыгожыя галасы, голас Анжэлы Макаравай не з'яўляецца нейкім адкрыццём ці знаходкай. Гэта цалкам прафесійны, звычайны голас, з натуры сваёй, зразумела, народны. З другога боку, песні, напісаныя ў падобнай стылістыцы, маюць, безумоўна, уласную аўдыторыю. Праўда, сярод тых, што выдадзены на касеце "Бяседы", амаль няма твораў з выразнымі і запамінальнымі мелодыямі, уласцівымі для песень, якія пры нагодзе можна было б вылучыць у ранг шлягераў. Можа, за выключэннем песні "Не плач, маладзіца" на верш Н.Салодкай: нездарма менавіта яна і дала назву ўсёй праграме.

І ўжо зусім незразумела, чаму на аўтарскай (так трэба разумець) касеце Анжэлы Макаравай сярод песень Леаніда Захлеўнага гучаць народная "Із-пад каменя" ў выкананні славутай Святланы Суседчык і песня "Гэй, мой конік" у выкананні В.Кірыленкі. Праўда, абедзве песні запісаны пры ўдзеле А.Макаравай. Пра тое, што прадзюсер не здолеў да канца ўвасобіць ідэю праекта, сведчаць і вялізныя пустыя "хвасты" на абодвух баках касеты, кожны працягласцю хвілін з восем, не меней. Так ніхто не робіць, хоць у Леаніда Захлеўнага, здаецца, песень напісана дастаткова, каб скласці рэпертуар не адной касеты.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

«ФАЛЬКЛОРНЫ АНСАМБЛЬ "КРУПІЦКІЯ МУЗЫКІ"». МС. "Ковчег", 13799. (р) 1999.

Аўтарская касета вядомага ансамбля "Крупіцкія музыкі", якім кіруе Уладзімір Гром, складзена з песень і інструментальных найгрышаў, што ўтвараюць актыўны рэпертуар калектыву. Вельмі шкада, што на ўкладышы змешчана надзвычай мала інфармацыі: з тэксту можна даведацца адно пра назвы мелодый (надпісы па-беларуску і па-англійску), час іх гучання ды кантактныя тэлефоны калектыву. Але ж агульнапрынятыя ва ўсім свеце стандарты ледзь не патрабуюць указваць, хто саліруе ў той ці іншай песні, якія інструменты гучаць, што гэта за песні і дзе яны былі запісаны (калі гэта ўзоры народнай творчасці), хто іх аранжыраваў. Гэта не тое каб важна, але амаль абавязкова для тых выданняў, што, як і гэтае, у пэўнай меры адрасаваныя замежным слухачам. А так для шырокага слухача застаецца загадкай, хто ж гэта так цудоўна спявае, скажам, "Ой, лета ж, лета..."

Цалкам магчыма, што падобная сціпласць дызайну, якой пазначана гэтае выданне, вынікае найперш з магчымасцяў выдаўца, бо ў беларускай практыцы маецца нямала прыкладаў дызайну касет і кампактдыскаў амаль сусветнага ўзроўню. Што да згаданай праграмы, дык яна пакідае добрае ўражанне. Выразныя мелодыі, годнае выкананне, у цэлым — прымальны з тэхнічнага боку запіс. Усё разам дае добрае ўяўленне пра асаблівасці творчага почырку ансамбля, ягоныя магчымасці і патэнцыял.

Радуе яшчэ і тое, што паступова з'яўляецца ўсё больш запісаў выканаўцаў народнай музыкі, патэнцыяльная аўдыторыя якой напэўна куды больш шырокая, чым, скажам, аўдыторыя аматараў рок-музыкі. Вось чаму такія касеты, як гэтая, напэўна знойдуць пакупнікоў.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

"КАМБІНАТ". Група "Žygimont Vaza". МС. Выдавец не пазначаны. (р) 1998. Запіс і мікшыраванне: SMAGA Studio. Гукарэжысёры Шлёма, Алег Пятровіч. Прадзюсер Гілеп.

Чарговы альбом культавага калектыву знаёміць з новымі творамі, якія ў параўнанні з ранейшымі змяніліся вельмі нязначна. Для таго, хто не ведае творчасці "ŽV", знаёмства з ім на матэрыяле гэтага альбома будзе адбывацца не без праблем: музыка трыо скіравана перш за ўсё на вузкае кола фанаў экстрэмальных стыляў, а не на шырокую аўдыторыю, няхай яна і складаецца з заўзятараў рока.

Новым жа ў творчасці групы можна назваць лёгкі паклон у бок інструментальнай музыкі ледзь не электроннай стылістыкі (кампазіцыя "Biełaruś"), сціплае, але і нечаканае ўвядзенне ў агульную гукавую палітру акустычнага фартэпіяна ды зварот да побытавых шумаў, што, відаць, абумоўлена тэматыкай альбома. Наогул ягоная структура выглядае даволі прадуманай, а вось песні групы, як і раней, грашаць аднастайнасцю. Перш-наперш — у адносінах пабудовы тэкстаў. Што да мелодыкі, дык яна ў творчасці "ŽV" як такая практычна адсутнічае. Безумоўна, прадыктавана тое стылявой скіраванасцю і рамкамі прадстаўлення такой музыкі.

Наогул, як мне здаецца, падобныя калектывы куды лепш слухаць падчас канцэртаў (калі толькі маецца адпаведная апаратура): тады на першы план выходзіць энергетыка выканаўцаў, якая ў запісе ўсё ж успрымаецца звычайна значна горш, чым падчас непасрэднага кантакту з музыкантамі.

Як і ўсе папярэднія альбомы гэтага трыо, "Камбінат" аформлены вельмі густоўна, на сапраўды высокім узроўні, хоць прыналежнасць групы да асяроддзя выканаўцаў экстрэмальнай музыкі адчуваецца і ў дызайне. Што ж, можна казаць аб прадуманасці праекта ў цэлым. А вось западзе музыка "ŽV" у душу ці не — гэта ўжо пытанне выключна рытарычнае і індывідуальнае.

Дзь.МУХАВЕЦ.

"ДУХ ЗЯМЛІ". Група "Зьніч". МС. Выдавец не пазначаны. (р) 1999. Запіс: Cosmopolitan Studio. Гукарэжысёр Жалезны Глеб.

Другі альбом маладога калектыву, чыя творчасць больш ставіць пытанняў, чым дае на іх адказаў. Напрыклад, даводзілася чытаць у прэсе, што "Зьніч", маўляў, выконвае т.зв. паганскі, язычніцкі рок. Што гэта такое, якімі музычнымі асаблівасцямі той стыль вызначаецца, — цяжка зразумець. Магу адно сцвярджаць, што, на маю думку, удзельнікі калектыву дагэтуль не здолелі вырашыць для саміх сябе пытанне стылістыкі. Адсюль — не дужа пераканальнае і зладжанае гучанне, праблемы з вызначэннем формы твораў і, прабачце, яўныя пралікі ў сэнсе густу. Можна зразумець жаданне музыкантаў выконваць у абраным стылі народныя песні, ды варта памятаць, што забівае народную песню не тая стылістыка, у якой яна аранжыраваная (стыль можа быць любы!), а тое, як зроблена аранжыроўка.

Менавіта дрэнным густам вызначаецца аранжыроўка песні "На граной нядзелі". Я не супраць металічнага водару, нададзенага песні. Але калі падобныя прыёмы робяцца самамэтай, тое адбіваецца на агульным выніку толькі адмоўна.

Што да аўтарскіх песень (а ўсяго іх на касеце "Дух зямлі" толькі шэсць), дык ствараецца ўражанне, быццам музыканты дагэтуль знаходзяцца на раздарожжы і адно спрабуюць намацаць уласную стылістыку, а язычніцкая нібыта вітальнасць пакуль бярэ верх над формай твораў і іх зместам. Такое здараецца даволі часта, але толькі ад саміх музыкантаў залежыць, калі тыя форма і змест адшукаюць адно аднаго і заключаць гарманічны саюз. "Зьнічу" хочацца пажадаць, каб тое здарылася як мага хутчэй і музыканты добра пабалявалі б на тым вяселлі.

Дзь.МУХАВЕЦ.

"РЭДКІ ГОСЦЬ". Ірына Дарафеева. МС. "Ковчег", 12599. (р) 1999. Прадзюсер Юрый Саваш.

Гэтая касета — першая ў дыскаграфіі маладой спявачкі Ірыны Дарафеевай, на якую многія спецыялісты ўскладаюць вялікія спадзяванні. І нездарма: за няпоўны год Ірына здабыла нямала высокіх лаўрэацкіх адзнак на міжнародных конкурсах, падрыхтавала сольную канцэртную праграму, што ў практыцы беларускіх эстрадных выканаўцаў — выпадак дагэтуль вельмі рэдкі. Вось чаму мушу сцвердзіць, што Дарафеева як спявачка ўжо існуе рэальна, і спадзяванні варта скіроўваць не на яе прафесійны рост у будучыні, а на сталенне Ірыны як артыста.

Трэба адзначыць, што рэпертуар альбома выглядае дастаткова прадуманым і роўным. Прынамсі, яўных "праколаў" тут няма, што перш-наперш сведчыць пра вырашэнне Ірынай Дарафеевай і яе прадзюсерам адвечнай і рэдка калі вырашальнай для беларускіх эстрадных выканаўцаў праблемы рэпертуару. Ёсць сярод песень выразныя шлягеры ("Гора не бяда" Л.Шырына — А.Лягчылава), ёсць і выдатная песня "Рэдкі госць" (І.Паліводы — Л.Пранчака), якая, як мне здаецца, нават перавышае рамкі шлягера, у пэўным сэнсе прыўзняўшыся па-над часам і зрабіўшыся такім чынам нечым большым, чым проста ўдалая песня. Бо шлягеры ўсё ж жывуць найбольш колькі сезонаў, а песня "Рэдкі госць", упэўнены, будзе гучаць шмат гадоў. Можа, не вечнасць, але тое, што гэта адзін з найбольш яскравых здабыткаў беларускага эстраднага жанру, — бясспрэчна. Увогуле, падобныя творы — закончаныя, выразныя, адточаныя па форме і па-майстэрску аранжыраваныя — сапраўды рэдкія госці на айчыннай песеннай сцэне.

Альбом поўна перадае выканальніцкія магчымасці Ірыны Дарафеевай. Цалкам верагодна, што з часоў з'яўлення ў эстрадным жанры Іны Афанасьевай (а адбылося тое напрыканцы 80-ых гадоў) айчынная песня не ведала гэткай здольнай спявачкі з моцным, добра падрыхтаваным голасам і — яшчэ раз паўтаруся — з вырашанай амаль да канца рэпертуарнай праблемай, калі толькі праблему тую наогул можна калі-небудзь вырашыць канчаткова. Да таго ж побач з Ірынай заўсёды прысутнічае яе "добры дух" — прадзюсер і менеджэр адначасова Юрый Саваш, першы, бадай, у беларускім музычным шоу-бізнесе чалавек, які мэтанакіравана "паставіў" на малады талент у галіне эстраднай песні і пачаў з ім працаваць, што называецца, па вялікаму рахунку. І дамогся ўжо значных поспехаў.

Не маю ахвоты параўноўваць Іну Афанасьеву і Ірыну Дарафееву, хоць такое параўнанне напрошваецца само сабой. Ды хоць бы ўжо таму, што і Ірына, і Іна выйшлі з аднаго калектыву — магілёўскай "Вясёлкі" і з розніцай у колькі гадоў прайшлі прыблізна адным шляхам. Што да Ірыны, дык яе шлях аказаўся больш складаным і пакручастым. Гэта, з аднаго боку, загартавала яе, але не пазбавіла шчырасці ды адкрытасці; з другога, дапамагло вызначыцца "ў прасторы", набыць надзейных сяброў і калегаў па прафесіі. Вось чаму сёння ў яе рэпертуары ёсць песні кампазітара ды гітарыста Леаніда Шырына на вершы Аляксандра Лягчылава — паэта, надзвычай пераборлівага ў прафесійных сувязях. Але калі ён у ахвотку працуе на Ірыну, гэта гаворыць пра многае.

Тое ж — музыканты, якія запісвалі песні для гэтага альбома. Сапраўды, зорны склад! Аркадзь Эскін, Сяргей Вядзмедзь, Уладзімір Ткачэнка, Сяргей Анцішын, Віталь Ямуцееў, Аляксандр Старажук, група "Камерата" ды іншыя — пра такі акампанемент можа марыць кожны айчынны выканаўца! Як бачна, Юрый Саваш зрабіў амаль немагчымае, бо нацэліць мноства зорак на тое, каб дапамагчы адной, — сапраўды трэба ўмець! Упэўнены, што з часам гэты альбом зробіцца адной з класічных пазіцый у даробку беларускай эстрады наогул.

Пры гэтым зробленага Ірынай з калегамі не пераацэньваю. Ёсць на альбоме творы, якія Дарафеева напэўна хутка пакіне па-за сталым рэпертуарам. Ёсць у яе і праблема, над якой яна разам з прадзюсерам яшчэ мусіць упарта папрацаваць. Гэта — праблема стылістыкі, якая зацыкліваецца не толькі на сцэнічнай знешнасці выканаўцы, манеры падачы песень, але й уласна на саміх песнях. Не вазьмуся безапеляцыйна сцвярджаць, што Ірына Дарафеева адшукала ўжо ўласны стыль. Гэта не так: дастаткова праслухаць альбом "Рэдкі госць" — ён у сэнсе стылістыкі даволі стракаты. Але не выклікае сумненняў тое, што з усіх айчынных выканаўцаў эстраднага жанру да вырашэння гэтай задачы Ірына знаходзіцца найбліжэй.

Зрэшты, на фоне нашай аднастайнай, беднай на асобы, ніякай па стылістыцы эстрады Ірына Дарафеева ўжо сёння вылучаецца вельмі прыкметна. І не варта забывацца, што ўзрост дазваляе ёй зрабіць многае з таго, што ёй хочацца. І яна, адчуваецца па ўсім, здольная тое зрабіць...

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.

M

АСОБА МАСТАКА

Гаробчанка Т.Я.

Зінаіда Канапелька. Нарыс жыцця і творчасці. Мн.: Беларуская навука, 1999.

Дзівіся ж ёй, мой стомлены равеснік,
І навучайся гэтак жа пражыць...
Калі адзін ёсць гаспадар-уласнік –
Мастацтва незгасаючы касцёр.

Яўгенія Мальчэўская.

Прыемна было ўзяць у рукі манаграфію Т.Гаробчанкі "Зінаіда Канапелька", калі так званая серыя "Майстры мастацтва" ўжо стала падзабывацца. Пра жыццё і творчасць нязгаснай зоркі Коласаўскага тэатра напісана цёпла, з пашанай і любоўю. Асаблівай цеплынёй прасякнуты старонкі кнігі, дзе Т.Гаробчанка распавядае пра сваё асабістае знаёмства з Зінаідай Ігнатаўнай і развітанне з ёй. Даволі часта аўтар "дае слова" самой З.Канапельцы, шырока выкарыстоўвае апублікаваныя ўспаміны актрысы і свае гутаркі з ёй, лісты, выступленні. І гэта набліжае да нас час і асобу мастака, робіць саму З.Канапельку нібыта суразмоўцай чытача. Улюбёная ў Зінаіду Ігнатаўну, Т.Гаробчанка робіць і чытача прыхільнікам яе таленту, таленту прыгожага, абаяльнага, добразычлівага, жыццялюбнага чалавека.

Як некалі сама аўтарка паступова паглыблялася ў гісторыю Коласаўскага тэатра, у жыццё і лёс Актрысы, так паступова, крок за крокам, яна ўводзіць і чытача ў свет З.Канапелькі. Бесклапотнае дзяцінства на ўлонні прыроды ў аддаленым ад горада Багушэўска чыгуначным раз'ездзе. Незабыўныя студыйныя гады (балазе пра існаваўшую ў 30-ыя гады ў тэатры студыю не так ужо і многа напісана). Разам з аўтарам і яе гераіняй яшчэ раз перажываеш цяжкасці, радасці і засмучэнні ваеннага часу, прысутнічаеш на спектаклях і канцэртах, дзе, як згадваў былы ваенны карэспандэнт Ф.Сурын, "любіміцай воінаў была тоненькая "Таполя" – Зіна Канапелька". Часам такое ўражанне, нібыта сам успамінаеш тыя даўнія пасляваенныя часы, калі на пароме перапраўляліся праз Дзвіну, каб дабрацца да тэатра, трапіць на спектакль.

І ўсё ж, несумненна, галоўны аўтарскі набытак – ролі, ролі, ролі... Эпізадычныя і галоўныя, ролі ў масоўцы. Маладыя гераіні і народныя характары... У камедыях і драмах, у сучасных п'есах і класіцы. Так што калі вам і не давялося пабачыць З.Канапельку на сцэне, вы зможаце ўявіць, якая гэта была Актрыса. Мабыць, Т.Гаробчанка нагадала чытачам амаль усе яе ролі – ад студыйных, першага вялікага поспеху ў ролі Насці з "Несцеркі" В.Вольскага, сыгранай у 1941 годзе, калі заззяла яе сцэнічная зорка, і да самых апошніх роляў пачатку 90-ых гадоў. Т.Гаробчанка дае магчымасць спазнаць індывідуальнасць актрысы (і тут вельмі дарэчы нагадана пра адметнасць сцэнічных трактовак вобразаў Мар'і Антонаўны з "Рэвізора" М.Гогаля і Мальвіны з "Несцеркі" З.Канапелькай і актрысамі М.Бялінскай, Я.Глебаўскай). Аўтар раскрывае асаблівасці яе выканальніцкай манеры, падкрэслівае, што З.Канапелька – актрыса глыбока нацыянальная, самабытная, якая тонка адчувае беларускі народны характар.

А каб не было сумневу ў яе аб'ектыўнасці, Т.Гаробчанка шырока выкарыстоўвае на старонках кнігі артыкулы А.Сабалеўскага, Б.Бур'яна, А.Звонака, А.Гутковіча, Л.Брандабоўскай і калег-коласаўцаў, шэкспіразнаўца М.Марозава, вядомых расійскіх тэатральных дзеячаў (К.Зубава, М.Жарава, Б.Чыркова, М.Кнебель, Р.Афанасьева), а таксама ўспаміны Ц.Сяргейчыка, Т.Бандарчык, А.Смелякова. Гэта вельмі ўзбагачае кнігу, надае ёй большую каштоўнасць. Вось толькі не зусім зразумела, чаму ў некаторых выпадках прозвішчы аўтараў артыкулаў чамусьці схаваныя пад агульным словам "крытыка", хоць яны і вядомыя (у "Звяздзе" пісалі Н.Пашкевіч пра "Выбачайце, калі ласка!" А.Макаёнка і Ю.Сохар пра "Закон вечнасці" паводле Н.Думбадзе; у "Советской культуре" – В.Рыжова; у "Советской Белоруссии" – С.Гершэнзон; у "Віцебскім рабочым" – кандыдат педагагічных навук загадчык кафедры Віцебскага педінстытута Я.Матлін, В.Мянжынская, І.Крыніца (дарэчы, 8 лютага 1969), а артыкул А.Звонака ў "ЛіМе" надрукаваны 16 чэрвеня 1956).

Ёсць у кнізе і ілюстрацыі, праўда, няшмат. Іх дапаўняюць змешчаныя на вокладцы фота З.Канапелькі ў ролях. Вось толькі ў якіх – напэўна, не кожны здагадаецца.

Пра нейкія дробязі ці памылкі друку, звычайныя ў кожным выданні, можна было б і не гаварыць (Гразноў з "Праўда добра, а шчасце лепш" А.Астроўскага – адстаўны унтэр-афіцэр, а не купец, прозвішча вядомага расійскага акцёра – Васіль Мяркур'еў).

Шчымлівае пачуццё выклікае раздзел "Няма маленькіх роляў". Творчы прастой у другой палове 70-ых гадоў і вялікая прага працы... Нязздзейсненыя мары актрысы, несыграныя запаветныя ролі... Апошнія нялёгкія гады жыцця, але "яна па-ранейшаму жыла справамі тэатра, які быў яе любоўю, болем і радасцю, галоўным сэнсам жыцця".

Кніга напісана з сэрцам і чытаецца з цікавасцю, так бы мовіць, на адным дыханні. І як хораша, што расповед пра актрысу не абрываецца з яе зямной смерцю, а завяршаецца светлым успамінам пра бенефіс З.Канапелькі ў 1994 годзе з нагоды 60-годдзя яе творчай дзейнасці. Дарагім чалавекам, жывой, "таленавітай, велічнай, прыгожай, высакароднай, з маладой душой, адкрытай для людзей і дабра", засталася Зінаіда Ігнатаўна ў памяці Тамары Гаробчанкі. Такой Зінаіда Канапелька ўвайшла і ў нашы чытацкія душы, у нашу памяць.

Дзіяна СТЭЛЬМАХ.

М

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Узнагароды

Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь за шматгадовую плённую працу ў музейных установах узнагароджаны супрацоўнікі Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі: ордэнам Гонару — загадчык аддзела рускага мастацтва Алена Рэсіна, медалём "За працоўныя заслугі" — старшы музейны наглядчык Марыя Чарняўская, медалём Францыска Скарыны — загадчык філіяла "Музей беларускага народнага мастацтва" ў Раўбічах Таццяна Сцёпіна.

Званні

Пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь за значныя дасягненні ў галіне тэатральнага мастацтва і вялікі ўклад у развіццё нацыянальнай культуры Гомельскаму абласному драматычнаму тэатру нададзена званне "Заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь".

За вялікі асабісты ўклад у развіццё тэатральнага мастацтва, высокае прафесійнае майстэрства артыстцы Гомельскага абласнога драматычнага тэатра Людміле Лаўрыновіч Указам Прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне "Народны артыст Рэспублікі Беларусь".

За стварэнне музычных твораў, якія ўнеслі значны ўклад у нацыянальную культуру, Указам Прэзідэнта краіны кампазітару, канцэртмайстру Дзяржаўнага аркестра сімфанічнай і эстраднай музыкі Беларусі Эдуарду Зарыцкаму нададзена ганаровае званне "Народны артыст Рэспублікі Беларусь".

Дырэктару Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа Рыгору Шацько за вялікі асабісты ўклад у развіццё тэатральнага мастацтва Указам Прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь".

За шматгадовую плённую педагагічную дзейнасць, значны ўклад у справу навучання і выхавання падрастаючага пакалення Указам Прэзідэнта краіны ганаровае званне "Заслужаны настаўнік Рэспублікі Беларусь" нададзена выкладчыку Гомельскага ПТВ № 126 народных мастацкіх промыслаў Галіне Ларачкінай.

За вялікі асабісты ўклад ва ўмацаванне дружбы ўкраінскага і беларускага народаў, актыўны ўдзел у правядзенні Дзён культуры Рэспублікі Беларусь у Крыме, высокае прафесійнае майстэрства акцёрам Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы Зоі Белахвосцік, Віталю Рэдзьку і Але Ельяшэвіч нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Крым". "Заслужаным дзеячам мастацтваў Рэспублікі Крым" стаў загадчык музычнай часткі гэтага тэатра кампазітар Уладзімір Кур'ян.

Юбілеі

Сорак гадоў таму адбылося першае выступленне Дзяржаўнага ансамбля танца Беларусі. У розны час калектыў узначальвалі народны артыст Украіны А.Апанасенка, народны артыст Беларусі Сямён Дрэчын, Генрых Маёраў... Сёння кіруе ансамблем народны артыст Беларусі В.Дудкевіч. Калектыў ведаюць больш як у трыццаці краінах свету. У юбілейным канцэрце бралі ўдзел Нацыянальны тэатр балета Беларусі, Дзяржаўны народны хор імя Г.Цітовіча, ансамбль "Песняры" і інш.

Фестывалі

Міжнародны фестываль анімацыйнага кіно "Анімаёўка-99" прайшоў у Магілёве з удзелам кінематаграфістаў Беларусі, Украіны і Расіі. Журы прафесійных аніматараў сумесна з дзіцячым журы "лепшым дзіцячым фільмам фестывалю" назвала "Церамок" мінчаніна Аляксандра Лепкіна. "Лепшым фільмам фестывалю" стала "Дзіўная вячэра на куццю" Ірыны Кадзюковай (Мінск).

Каля трыццаці спектакляў калектываў з розных краін свету было паказана на Міжнародным дзіцячым фестывалі ў югаслаўскім горадзе Субоціца. Сярод іх быў і спектакль Беларускага тэатра "Лялька" "Загубленая душа, або Пакаранне грэшніка" па творах Яна Баршчэўскага Віцябчане атрымалі Гран-пры.

Ва ўкраінскім горадзе Вінніца прайшоў Міжнародны фестываль "Подзільска лялька-99". Магілёўскі абласны тэатр лялек паказаў на ім два спектаклі — "Лэдзі Макбет" і "Казка пра трох парсючкоў". Выступленні магіляўчан адзначаны Гран-пры і відэамагнітафонам, а актрыса Ларыса Мікуліч адзначана за лепшую жаночую ролю.

V Міжнародны фестываль "Залаты шлягер-99" вызначыў пераможцаў конкурсу маладых выканаўцаў. Гран-пры разам з Уладзімірам Ступіным паедзе ў Казахстан. Першыя прэміі і лаўрэацкія званні журы аддало салістцы Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра эстрады Беларусі Вользе Вронскай (Мінск) і Наталлі Падольскай (Магілёў). Сярод уладальнікаў прэмій і лаўрэацкіх званняў — Марына Вайцюк (Латвія), Вардуі Варданян (Арменія), Сабіна Бабаева (Азербайджан), Наталля Барбу (Малдова), Дэсіслава Добрава (Балгарыя).

VI Фестываль беларускай бардаўскай песні адбыўся на Беласточчыне (Польшча). Пераможцамі сталі Алена Мароз з Мінска і магіляўчанін Сяргей Кулачык.

Конкурсы

II Міжнародны конкурс скрыпачоў імя А.Ямпольскага прайшоў у Пензе (Расія). За перамогу змагаліся дваццаць музыкантаў з Аўстраліі, Японіі, Вялікабрытаніі, Францыі, Кітая, Паўднёвай Карэі і краін СНД. Першую прэмію падзялілі беларуска Юлія Ігоніна і расіянка Надзея Токарава.

Дзевяць медалёў, чатыры з якіх залатыя, атрымалі выхаванцы народнай дзіцячай студыі выяўленчага мастацтва Дома культуры прафсаюзаў з Брэста. Так адзначана майстэрства юных на штогадовым міжнародным конкурсе дзіцячай творчасці ў Японіі. Уладальнікам Вялікага залатога медаля (другая ўзнагарода пасля Гран-пры) стаў Іван Себясевіч, які ў мінулым годзе быў таксама медалістам конкурсу.

III Міжнародны конкурс балета імя Сержа Ліфара прайшоў у Кіеве, куды прыехалі прадстаўнікі балетных школ Аўстрыі, Беларусі, Італіі, Малдовы, Расіі, Украіны, Японіі. Журы ўзначальваў знакаміты Юрый Грыгаровіч. З поспехам выступілі беларусы. У намінацыі "артысты балета" залатыя медалі атрымалі салісты Тэатра музычнай камедыі Беларусі Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў (два гады таму на гэтым конкурсе яны былі бронзавымі прызёрамі), якія ў трох турах выконвалі і нумары, пастаўленыя маладым беларускім балетмайстрам Раду Паклітару. Менавіта ён перамог у намінацыі "харэографы".

У Гродне прайшоў адкрыты фартэпіянны конкурс памяці Ф.Шапэна з удзелам 29 маладых музыкантаў з музычных вучылішчаў, спецыяльных гімназій і каледжаў Беларусі. Бралі ўдзел у конкурсе і музыканты Японіі і Польшчы.

Дні культуры

У пачатку лістапада ў Мінску прайшлі Дні Тайбэя — сталіцы Тайваня. У іх праграму былі ўключаны экспазіцыя старажытнага мастацтва з калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі Тайбэя і фотавыстаўка пра сучасны Тайвань.

Выстаўкі

У выставачнай зале сталічнага гандлёва-культурнага комплексу "Вільнюс" прайшла выстаўка акварэляў Сяргея Пыжыкава. Як адзначала адна з газет, "прыгажосць родных ландшафтаў і далёкіх краёў ён таленавіта ўвасабляе ў сваіх пейзажах".

Гродзенскі мастак Аляксандр Ларыёнаў у мясцовай мастацкай галерэі "Тызенгаўз" прапанаваў з нагоды свайго 50-гадовага юбі-

лею чарговую персанальную выстаўку. Паказаны чатыры цыклы — "Чорныя дошкі", "Пагарэльшчына", "Алфавіт" і "Аз", якія аб'ядналі 45 работ.

У кастрычніку ў Баранавічах экспанавалася юбілейная выстаўка работ аднаго са старэйшых беларускіх мастакоў-жывапісцаў Канстанціна Максімцава, прысвечаная ягонаму 80-годдзю з дня нараджэння. Экспанаваліся жывапісныя творы апошніх гадоў, а таксама графіка і акварэль, у якіх — любоў да прыроды, сваёй працы, нязгаснае імкненне да прыгожага. Грамадскае аб'яднанне "Беларускі саюз мастакоў" узнагародзіла К.Максімцава медалём "За дасягненні ў выяўленчым мастацтве".

Уладзімір Басальга.

---

26 кастрычніка ў Рэспубліканскай карціннай галерэі адбылося адкрыццё выніковай выстаўкі ўдзельнікаў I Рэспубліканскага пленэра навучэнцаў сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў культуры і мастацтва, які праходзіў летам у Дзісне (Віцебская вобласць). Па выніках пленэру вызначаны пераможцы — Т.Дзяменцьева, А.Арлоў, А.Сухаверкава (усе — Мінск), Д.Алейнік (Гродна), І.Бярнацкая (Гомель).

Экспазіцыя пад назвай "Дыялог", у якую было ўключана больш за сорак жывапісных работ магіляўчаніна Віктара Бяспалава, была разгорнута ў Мастацкім музеі В.К.Бялыніцкага-Бірулі (Магілёў). Па стылю творы мастака набліжаюцца да авангарда.

Першая выстаўка, у якой удзельнічаў адзін са старэйшых гомельскіх жывапісцаў Валянцін Крылоў, адбылася ў 1966 годзе. А сёлета ў выставачнай зале Гомельскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў была разгорнута персанальная экспазіцыя, у якую мастак уключыў свае лепшыя творы.

Персанальная выстаўка габеленаў у Брэсце праводзілася ўпершыню. Іх аўтар — Дзіяна Вымаркова. Меркаванне крытыка: вельмі каларытныя, эмацыянальна насычаныя, тэхнічна дасканалыя: змест — харaство прыроды роднага краю і глыбіня чалавечых пачуццяў. Экспанавалася пяцьдзесят твораў.

Галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" ў актавай зале бібліятэкі імя Янкі Купалы паказала выстаўку сучаснай беларускай фатаграфіі пад назвай "Там і тады". Экспанаваліся здымкі з серый "Берлін" У.Шахлевіча, "Каліграфія. Кембрыдж" А.Паўлюця, "Саркафаг. Чарнобыльская зона" Д.Раманюка, "Крыжы Беласточчыны" Ж.Жураўкова, "На чорнай Ганьчы" А.Цехановіча і інш.

Магілёўскія старыя вулачкі, наваколле горада на апошніх пейзажах, а таксама нацюрморты склалі аснову выстаўкі магілёўскіх мастакоў Веры і Валерыя Юрковых у Рэспубліканскай мастацкай галерэі.

Амаль штодня ў рэспубліканскім і мясцовым друку можна сустрэць імя фотажурналіста, карэспандэнта БЕЛТА па Гомельскай вобласці, Сяргея Халадзіліна. Бліжэй пазнаёміцца з фотамастаком атрымалі магчымасць студэнты і выкладчыкі Гомельскага універсітэта імя Ф.Скарыны, у выставачнай зале якога С.Халадзілін паказаў каля ста работ. Экспазіцыя мела назву "Поўдзень жыцця: погляд праз аб'ектыў...".

У Рэспубліканскай мастацкай галерэі ў сярэдзіне лістапада адкрылася юбілейная выстаўка твораў заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, акадэміка жывапісу, віцэ-прэзідэнта Беларускай акадэміі выяўленчага мастацтва, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі і прэміі місіі ААН у Беларусі Уладзіміра Тоўсціка.

Прэм'еры

По традыцыі новы сезон Дзяржаўны маладзёжны тэатр Беларусі адкрыў прэм'ерай — спектаклем "Дзядзька Ваня" па п'есе А.Чэхава. Рэжысёр пастаноўкі — Віталь Катавіцкі.

Спектаклем па п'есе Пятра Гладзіліна "Афінскія вечары" (рэжысёры Дзмітрый Марынін і Дзмітрый Саладуха) пачаў свой першы тэатральны сезон Эксперыментальны маладзёжны тэатр-студыя.

Прэм'ерай спектакля "Сястра мая Русалачка" па казцы Г.К.Андэрсена пачаў сезон Дзяржаўны тэатр юнага гледача. Музыку напісаў У.Кандрусевіч, харэаграфія У.Іванова, сцэнаграфія і касцюмы Л.Рулёвай. У галоўнай ролі Ала Паплаўская.

У Рускім акадэмічным драматычным тэатры імя Горкага тэатральны сезон пачаўся з прэм'еры. У юбілейны пушкінскі год тут паказалі спектакль па творах паэта "Пір падчас чумы". Рэжысёр пастаноўкі — Б.Луцэнка. Сцэнограф — В.Маршак. Кампазітар — А.Еранькоў. У спектаклі заняты І.Мацкевіч, В.Лясная, Л.Былінская, А.Ждановіч, У.Шэлестаў і інш.

Магілёўскі абласны драматычны тэатр прапанаваў прэм'еру — спектакль "Сканчэнне свету" паводле "Ягора Булычова і іншых" М.Горкага. Пастаноўку ажыццявіў Сяргей Палешчанка — галоўны рэжысёр Тэатра драмы і камедыі імя Дуніна-Марцінкевіча (Бабруйск).

"Прынц Мамабук" Аляксея Дударава прапісаўся ў Мінскім абласным драматычным тэатры (Маладзечна). Дапамаглі гэтаму рэжысёр М.Мацкевіч, акцёры І.Камышава, В.Багушэвіч, Р.Латаголец, Т.Грасевіч і інш.

З нечуваным аншлагам у Гродзенскім абласным тэатры лялек прайшлі прэм'ерныя паказы "Прыгод Пінокіо". Рэжысёр — М.Андрэеў. Кампазітар — С.Бельцюкоў. Сцэнаграфія, касцюмы, лялькі А.Сурава. У спектаклі заняты акцёры С.Баброўская, Ю.Буракоў, І.Дабрук, А.Енджэеўскі, Ю.Мянько і Л.Паўлоўская.

Гастролі

50-годдзю ўтварэння Кітайскай Народнай Рэспублікі былі прысвечаны гастрольныя спектаклі Пекінскай оперы ў Мінску. Паказвалася "Гара з агнём". З традыцыйнай кітайскай операй беларускі глядач пазнаёміўся ўпершыню. Тут спявак адначасова павінен быць чытальнікам, танцорам, жанглёрам, мімам, акрабатам. Гэта дзейства, дзе ўсё сімвалічнае.

Тэатральнае агенцтва "Хрыстафор-плюс" 14 лістапада прадставіла гледачам сталіцы вадэвіль "Акцёры між сабой", у якім ролі выконвалі знакамітыя расійскія акцёры — народная артыстка Расіі Ірына Мураўёва, заслужаны артыст Расіі Уладзімір Носік і Ігар Ясуловіч.

Канцэрты

Дзяржаўны камерны хор Беларусі пад кіраўніцтвам Ігара Мацюхова, Дзяржаўны камерны аркестр (дырыжор Дзмітрый Зубаў, Расія), ансамбль традыцыйнага джаза "Ранесанс" (мастацкі кіраўнік Мікалай Лапцёнак), салісты Давід Галашчокін (вібрафон, Санкт-Пецярбург), Таццяна Цівунова, Наталля Руднева (Нацыянальны тэатр оперы Беларусі) і лаўрэат усесаюзнага конкурсу Анатоль Шчарбакоў у Вялікай зале Белдзяржфілармоніі ў рамках V Міжнароднага музычнага фестывалю "Залаты шлягер" упершыню ў Беларусі выканалі "Канцэрт духоўнай музыкі" славутага амерыканскага джазавага кампазітара Дзюка Элінгтана.

"Рым-барока-ансамбль" — музычны калектыў з Італіі — у Камернай зале Белдзяржфілармоніі даў канцэрт старажытнай італьянскай музыкі. Калектыў, якому пяць гадоў, складаецца з выканаўцаў на клавесіне, віяланчэлі, скрыпцы і салісткі-спявачкі Этэль Оніс. Узначальвае калектыў піяніст, харавы дырыжор і кампазітар Ларэнца Тоці.

Народная творчасць

Вялікім медалём адзначана выступленне на Міжнародным фестывалі танца ў французскім Бардо народнага танцавальнага ансамбля "Рэха" Столінскага раённага Дома культуры. Запрашэнне да ўдзелу ў фестывалі столінцы атрымалі ад сусветнай асацыяцыі "На сямі вятрах".

Канферэнцыі

Міжнародная навуковая канферэнцыя "Дыялагічная прастора. Навацыі. Межы. Лёсы" з удзелам мастацтвазнаўцаў Беларусі, Расіі, ЗША, Германіі, Галандыі прайшла ў Віцебскім дзяржаўным універсітэце. Прысвячалася яна 80-годдзю віцебскай мастацкай школы.

(Заканчэнне на с. 56.)

SUMMARY

Uladzimir Konan. **"Belarusian Art Culture in the Middle Ages"** (p. 2).

The publication (continuation, beginning in No 10) is conceived as a series of articles dealing with the historical and typological research of Belarusian art culture in the context of the Christian civilization. The first article gives a deeper analysis of the basic principles of the traditional division of history into ancient, medieval and new as well as its Russia-centered approach (unconvincing from the contemporary point of view) in the history of Belarus. The author defines the very notion of art culture, usually absent in literature, which he introduced in *The Encyclopedia of Literature and Art of Belarus.*

Mikhas Tsybulski. **"Piotr Kirylin's Metaphysical Pictography"** (p. 8).

The Vitsiebsk graphic artist Piotr Kirylin is a person by himself in his manner and style of artistic thinking. His graphic allegories are conceptual, deeply individual and at times extremely complicated for deciphering. Some of his works remind one of cryptograms — a peculiar author's variant of pictorial writing with secret codes.

Yazep Kulak. **"Talent Is an Unknown Secret"** (p. 10).

The pictures of the amateur artist Aliaksandr Kulak, which at the end of the 1980s—beginning of the 1990s were displayed at nearly every exhibition of amateur art, always impressed by their special mood of lucid joy, an unusual admiration of the native countryside, people and even objects. It seemed as if we were insistently invited to stand and stare and, like himself, to try and preserve in our memory the inimitable and therefore so valuable moment of beauty and harmony.

Barys Buryan. **"The Fire at the Crossroads of Time"** (p. 16)

"In his best productions he infers and makes clear to the audience the civic energy of the ordinary and eternal questions of life, the dynamic quest of the present-day answers to them. In his productions, the time of their creation always exactly corresponds to the time of the audience's actual perception and their response to the performance." This was said about the famous theatrical director Valery Rayewski.

Tattsiana Arlova. **"The Romantics of Grodna Are Realists"** (p. 15).

The Grodna Regional Drama has always had the reputation of being strong. There is no need to enumerate all the ingredients of this notion – professional direction, decent repertoire, a lot of good actors... Everyone has their own criteria. For the author of the article, "strong" means that one does not feel ashamed of it. It is from this point of view that she analyses the guest performances of the Grodna actors, who came to Minsk for the second time over a short period.

Aliaksei Lialiawski. **"When the Miracle Is Happening"** (p. 18).

Aliaksei Lialiawski's new production on the stage of the State Puppet Theatre shown at the end of the last theatrical season evoked in a large part of the audience a steady reaction of negation, dislike and indignation. Not only was the choice of the dramatic work (G.Hauptmann's *Hanneles*) unexpected, but also the extremely poignant theme of children's suicide, which rang tragically powerful from the stage. The director himself shares his thoughts on his version.

"Eduard Khanok: 'I Consider Myself a Happy Man...'" (p. 21).

Eduard Khanok is a song composer, People's Artist of Belarus, the author of a record number of pop hits. His creative work is well-known and recognized not only in Belarus. But today there is a noticeable lack of balance between the absence of professional claim for the composer in his native country and his popularity abroad. The composer discusses the state of the art in the present-day Belarusian pop song.

Valiantsina Charniak. **"Master of Choral Music"** (p. 22).

The choral art of Belarus in the 1970s—1990s is a way marked by creative search and artistic achievements. The brightest representative of this period is Andrei Mdyvani, whose choral works focus the most important trends of the genre's development and determine the artistic level of contemporary national choral music.

"Nahima Haleyeva: 'Opera Is the Highest Form of Life'" (p. 24).

Nahima Haleyeva is the leading mezzo-soprano of the Belarusian Opera, Honoured Artist of the Republic. It is the singer's twentieth season. Amneris, Carmen, Lyubasha, Marina Mniszek... And each role embraces a full-blooded stage life. What does such experience bring? Probably, realizing oneself professionally, in art, in culture as a whole. N.Haleyeva replies to the magazine's questions.

Albina Skorabahatchanka. **"The Tisenhauses' Heritage in Pastavy"** (p. 27).

A clean and cosy town. Carefully restored old buildings that used to belong to the Tisenhaus family. The historical past is highly respected in these parts. And it is not by chance that during the latest international festival of folk music one of the major characters of the theatricalized parade was the famous Antoni Tisenhaus.

Halina Nahayeva. **"...The Human Being Has a Right..."** (p. 29).

The author shares her memories of the Human Rights Film Festival in Minsk (1998) and remarks that "acquaintance with people's problems in other countries helps to realize deeper the domestic ones. It is hardly possible to find a panacea for one's own concerns in foreign films. But the hope to improve the world by common effort does not die. Let everyone begin at home."

Alena Yaskievich. **"The Phenomenon of Domestic Iconography"** (p. 35).

The article states that "if in Russia at the turn of the 17^{th} century oprichnina, the Time of Troubles led to a decay of church painting, in the Great Duchy of Lithuania and Rzecz Pospolita the religious and state cataclysms awakened the development of icon painting." The publication is dedicated to the 2000^{th} anniversary of Christianity.

Halina Bahdanava. **"Hardened Man"** (p. 36).

Aliaksandr Kirychyk's hardened ceramics with mysterious dark patterns cannot be missed at the exhibitions of folk art. His accurate articles proportioned in accordance with ancient traditions look surprisingly fresh and modern. A.Kirychyk hardens ceramics and time hardens him.

Elina Usowskaya. **"On Some Features of Post-Modernist Art"** (p. 38).

Specimens of post-modernism can captivate, amaze or distress, but they will never leave one indifferent. It is especially important because in post-modernist practice everything combines, including combinations of incompatible things. Post-modernist art can also be characterized as the aesthetics of the "refined and commercial", for such it is due to the organization of the human soul and the universe.

Maryia Vinnikava. **"Zburazh Discoveries"** (p. 41).

The village of Zburazh is situated in the Malaryta District of the Brest Region. It is there that the author met people who well remember what their mothers and grandmothers wore on holidays. They still keep those clothes in their chests. They also remember the hairstyles of the bygone times.

Volha Uhrynovivh. **"Earth On Fire"** (p. 45).

Rakku ceramics dates back to the first half of the 16^{th} century when the tea-drinking ceremony was highly respected in Japan. Rakku is translated as "joy, pleasure". In Belarus, rakku ceramics began to be created in 1992. This year saw the *Rakku-99* plein-air.

Zinaida Niestsiarovich, Dz.Mukhavets, Dzmitry Padbiarezski. **"Discography"** (p. 50).

The authors introduce new Belarusian records: Anzhela Makarava, "Biasieda" folk group, "Krupitskiya Muzyki" folk group, "Zygimont Vaza" group, "Znich" group, Iryna Darafeyeva.

Dziyana Stelmakh. **"Artist's Personality"** (p. 52).

A review of the feature on the life and creative work of the actress Zinaida Kanapelka written by Tamara Harobchanka and published this year by the "Belaruskaya Navuka" publishing house (Minsk).

* * *

The issue carries Artistic Life News of the past months, Pages of the Calendar for December, advertising.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса. Падпісана да друку з арыгінал-макета 24.11.99. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,82. Тыраж 640. Зак. 2354.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

(Заканчэнне. Пачатак на с. 53.)

Вывад навукоўцаў: мастацкая школа стала сусветна прызнанай і вядомай таму, што талент яе заснавальнікаў адпавядаў часу і месцу. Да канферэнцыі была прымеркавана выстаўка работ выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта.

"Палессе — скрыжаванне культур". Такую назву мела міжнародная навуковая канферэнцыя ў Пінску, на якую былі запрошаны навукоўцы Беларусі, Расіі, Украіны, Польшчы. Былі абмеркаваны новыя даследаванні Палесся. Па выніках гаворкі будзе выдадзены зборнік матэрыялаў.

Выданні

Выйшаў з друку метадычны дапаможнік "Вучэбны малюнак (інтэр'ер, экстэр'ер)", адрасаваны будучым архітэктарам, педагогам-мастакам. Ягоны аўтар — жывапісец і педагог Ала Каласенцава. Дапаможнік выдадзены Беларускай політэхнічнай акадэміяй. М

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА: СНЕЖАНЬ 1999

1
80 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Аляксандравіча Дамарада,** беларускага графіка.
80 гадоў з дня нараджэння **Ніны Аляксандраўны Ражновай,** беларускай піяністкі, заслужанай артысткі Беларусі.
2
75 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Рыгоравіча Дзягцярыка,** беларускага кампазітара.
4
125 гадоў з дня нараджэння **Льва Абрамавіча Альпяровіча** (1874—1913), беларускага жывапісца.
6
100 гадоў з дня нараджэння **Барыса Аркадзьевіча Мардвінава** (1899—1953), рэжысёра і педагога, заслужанага артыста Расіі, галоўнага рэжысёра Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі ў 1947—1951 гг.
8
70 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Уладзіміравіча Труханава,** беларускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.
10
75 гадоў з дня нараджэння **Ангеліны Пятроўны Бельцюковай,** беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.
13
95 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Варонiна** (1904—1976), гісторыка мастацтва, археолага.
80 гадоў з дня нараджэння **Валяр'яны Канстанцінаўны Жолтак,** беларускага жывапісца.
15
105 гадоў з дня нараджэння **Саламона Барысавіча Юдовіна** (1894—1954), беларускага графіка.
60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Фёдаравіча Чарнышова,** мастака кіно і тэатра.
16
90 гадоў з дня нараджэння **Якава Мікалаевіча Кімберга** (1909—1993), рускага акцёра, народнага артыста Беларусі.
17
70 гадоў з дня стварэння **Белдзяржкіно** (Беларускага дзяржаўнага ўпраўлення па справах кінематаграфіі і фатаграфіі). Існавала да 1939 г.
19
80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Макаравіча Пятрэнкі** (1919—1997), беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, кампазітара, педагога, заслужанага настаўніка Беларусі,
60 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Максімавіча Рыжыкава,** беларускага графіка.
21
100 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Гусева** (1899—1965), беларускага жывапісца, графіка, педагога,
85 гадоў з дня нараджэння **Ізідара Герасімавіча Нісневіча** (1914—1977), беларускага музыказнаўца.
22
75 гадоў з дня нараджэння **Ніны Мікалаеўны Юдзеніч,** беларускага музыказнаўца, педагога.
23
90 гадоў з дня нараджэння **Майсея Залманавіча Берава,** беларускага кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
24
75 гадоў з дня нараджэння **Антаніны Аляксееўны Бяловай** (1924—1993), беларускага мастака кіно, жывапісца, заслужанага работніка культуры Беларусі,
75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мікалаевіча Мудрогіна,** беларускага мастака тэатра, афарміцеля, жывапісца.
25
165 гадоў з дня нараджэння **Нікадзіма Юр'евіча Сілівановіча** (1834—1919), беларускага і рускага жывапісца,
95 гадоў з дня нараджэння **Алены Іванаўны Лакоўскай** (1904—1981), беларускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі,
90 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Рыгоравіча Шэлега** (1909—1988), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі.
27
80 гадоў з дня нараджэння **Галіны Кліменцьеўны Макаравай** (1919—1993), беларускай актрысы, народнай артысткі Беларусі, народнай артысткі СССР.
28
85 гадоў з дня нараджэння **Васіля Кірылавіча Шыкіна,** беларускага жывапісца.
29
65 гадоў з дня нараджэння **Віктара Паўлавіча Тарасава,** беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі, народнага артыста СССР.
31
90 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Давыдавіча Бяльзацкага** (1909—1963), беларускага кампазітара, дырыжора, піяніста.
М

Аляксандр Сільвановіч. Чарапаха. Алей, 1998.